ИСКУССТВО КИНО



6

1963



РУССКОЕ ЧУДО

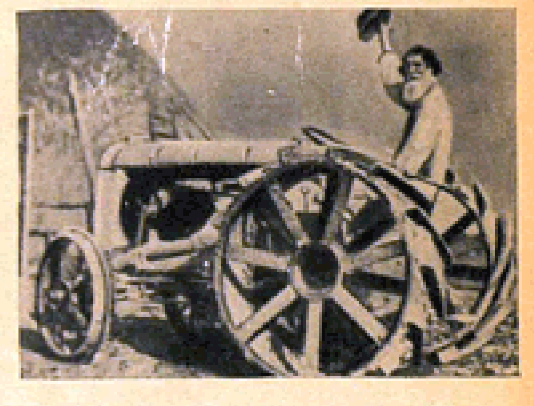






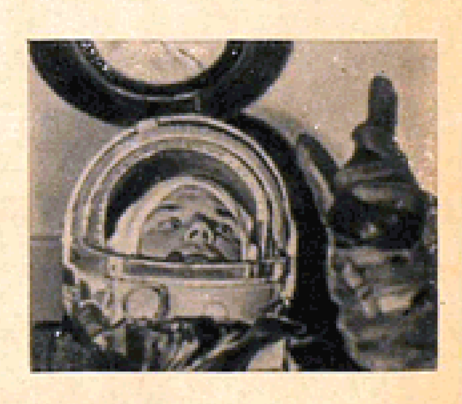


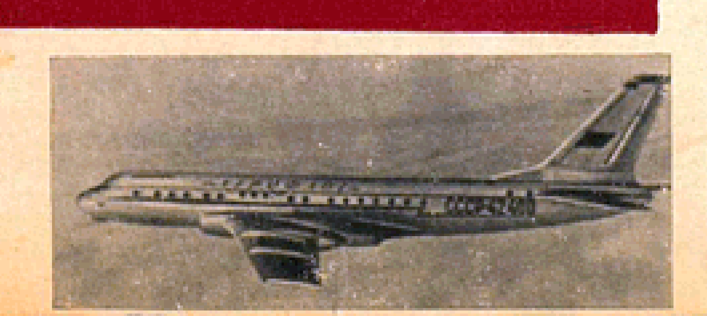


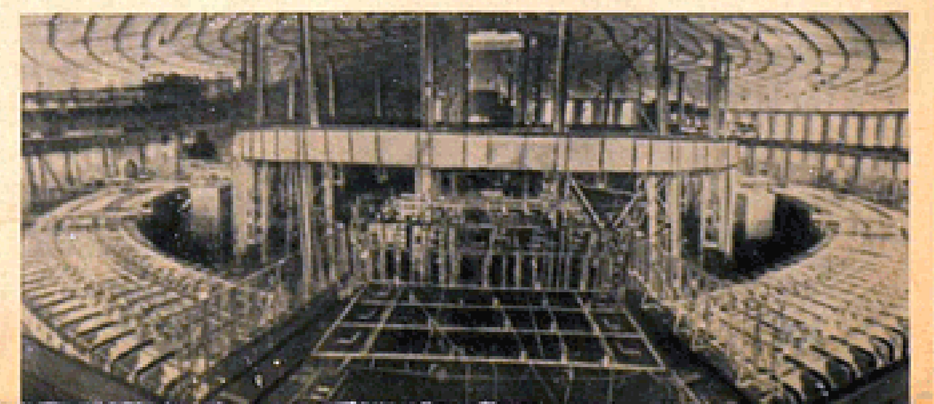














Кадр из фильма «Грешный ангел». В ролях: Вера Телегина — О. Красина, Юра Соломатин — В. Денисов

Содержание

На первой странице обложки — материалы к фильму «Русское чудо», созданному на киностудии ДЕФА в ГДР режиссерами Аннели и Андре Торндайками. Вверху справа — Аннели и Андре Торндайки.



ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
ОРГАН
ГОСУДАРСТВЕННОГО КОМИТЕТА
СОВЕТА МИНИСТРОВ СССР
ПО КИНЕМАТОГРАФИИ
И
СОЮЗА РАБОТНИКОВ
КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

Год издания 33-й

Гасан СЕИДБЕЙЛИ

К творческому единству!

Месяцев восемь тому назад я получил писательскую анкету из журнала «Вопросы литературы». Меня просили ответить на ряд вопросов относительно того, как, в какой манере, по моему мнению, надо писать сегодня — коротко или длинно, стремительно или размеренно, экспрессивно или спокойно, подробно или лаконично и т. п. Словом, было очень много вопросов о так называемом современном стиле.

Эта анкета меня очень огорчила. Я подумал: наша страна, наш народ дали таких замечательных писателей, как М. Горький, Н. Островский, А. Толстой, А. Фадеев, А. Серафимович; советская литература, наша могучая литература, сложилась на основе партийности, народности, она обрела мощь, овладела сердцами и умами народа благодаря методу социалистического реализма — многогранному, разнообразному и в то же время единому и монолитному. И анкета показалась мне такой мелкой — от вопросов, присланных редакцией популярного журнала, веяло растерянностью. «Как жить дальше писателю?» — вот что звучало в этих недоуменных вопросах. Да разве можно, разве нужно пытаться столь поверхностно определять стиль, вернее, внешние его приметы? Дело не в том, к а к писать. Писать нужно так, как чувствуешь, о том, что видишь во имя того, чем живет все наше общество,— во имя коммунизма. Вот главные пути нашего искусства.

Эта анкета возникла, как я понял, не случайно— ведь в иных журналах за последнее время появилась тенденция печатать произведения, которые отличаются вычурной формой. Появилась — пусть среди узкого круга литературных стиляг — мода на какую-то странную ироническую интонацию по отношению к нашей жизни. Появились литераторы — пусть это только одиночки,— которые никого и ничего не признают, кроме собственной персоны и собственного взгляда на мир. Впрочем, этот «собственный взгляд» часто черпается из источников чуждой нам идеологии.

Наша партия всегда очень своевременно и очень точно, как самый совершенный барометр, реагирует на «климат» литературы и искусства. Встречи руководителей партии с художественной интеллигенцией, верные, мудрые партийные указания помогли иным деятелям нашего искусства преодолеть творческие и идейные заблуждения, отказаться от модничания в области формы. Партия вновь подтвердила незыблемую истину о невозможности примирения идеологий коммунистической и буржуазной.

За последнее время появились в нашем киноискусстве некоторые вредные тенденции. Среди поистине огромного количества новых фильмов, к сожалению, еще очень мало таких, которые раскрывали бы прекрасное в нашей многообразной действительности, брали бы основные, генеральные проблемы нашей жизни и говорили бы о них взволнованно и веско. И когда на фоне довольно серого потока фильмов появляются картины, которые привлекают к себе внимание своей оригинальностью и остротой формы, ряд кинокритиков, не давая себе труда заглянуть в глубь явления, принимается взахлеб хвалить их авторов. Но все дело в том, что зачастую подобные картины построены на мелкой теме, лишены положительного идеала, и оригинальность формы, из которой выхолощено содержание, оборачивается банальным формотворчеством, а «острота» оказывается мнимой.

В том, что части наших молодых кинематографистов не был вовремя подсказан правильный путь, вина в первую очередь тех кинокритиков, которые утратили четкость идейных позиций и требовательность. Виноваты также и художники старшего поколения. Они уподобились тем влюбленным в своих детей родителям, которые радуются первым словам малюток, не вникая в смысл этих слов. Мы должны были точно отделить оригинальность от оригинальничания, творческую манеру от манерничания, развитие стиля от эпигонства и подражания. Если бы мы вовремя сделали это, мы бы предостерегли нашу талантливую молодежь от досадных ошибок. Ведь нельзя всерьез хвалить фильмы за отдельные эффектно сделанные эпизоды, рассчитанные, кстати сказать, на успех «премьерной» публики в Доме кино. Нельзя без конца восхищаться «оригинальной» компоновкой кадра, где обязательно скошен горизонт, где камера поставлена вверх ногами, боком и т. п. Плохи любые средства, если они не помогают достижению главной цели — раскрытию жизнеутверждающей идеи фильма.

Делать по-новому, по-своему вовсе не значит отбросить все, что накоплено в искусстве до тебя, все традиции, все эстетические принципы. Когда у Хемингуэя спрашивали, у кого он учился, он называл Льва Толстого, Достоевского, Тургенева. Но он не писал, как Толстой, как Достоевский или как Тургенев, он открыл мир по-своему, по-хемингуэевски. Каждый из нас, кто хочет сказать новое слово, должен твердо стоять на партийных, гражданских позициях и быть убежден, что его слово поможет народу в с о з и д а н и и новой жизни. Без этого, без стремления к идеалу коммунизма не может быть подлинных художественных открытий.

Мне хочется высказать свое беспокойство по поводу двух недавно выпущенных картин. Это «Без страха и упрека» и «Увольнение на берег». В этих фильмах мелкую тему и неестественную, нехарактерную для нашей действительности ситуацию хотят сделать поводом для раскрытия характера нашего современника. Возьмем, к примеру, ситуацию в фильме «Увольнение на берег». Девушка потеряла деньги. Вокруг этого развиваются все события, все сюжетные ходы сценария — достанет или не достанет она необходимую сумму, помогут или не помогут ей в этом? Это напоминает сентиментальные святочные рассказы.

Пороком мелкотемья страдает довольно много наших фильмов. Объектив кинокамеры должен рассматривать глубинные процессы жизни, а не мелкие круги на ее поверхности. Только тогда можно сказать фильмом большую правду.

Кинематограф — искусство синтетическое, он может вобрать в себя все, что сделано другими искусствами. Эйзенштейн во время работы над «Иваном Грозным» (мы, его ученики, бывали у него в то время) изучал множество книг о тайнах королевских дворов, историю всяких дворцовых интриг и переворотов, он перечитывал тома Гюго, Дюма, А. К. Толстого и других и «отжимал» какие-то точные и единственно необходимые штрихи для какой-либо детали. Кино может учиться у других видов искусства, а просто заимствовать — нельзя. Тем более у того же вида искусства. Если мы видим в одном фильме заимствования из другого фильма, это производит отвратительное впечатление. К сожалению, подобные явления мы можем видеть довольно часто.

Еще один вопрос. До последнего времени на республиканских студиях нередко раздавались голоса протеста против того, что мы иногда приглашали сниматься артистов из братских республик. Сейчас такие протесты слышатся реже, но все же они порой слышны. А ведь приглашение и режиссеров, и писателей, и артистов из других студий — очень положительное явление. Это же замечательно, когда азербайджанские актеры снимаются на «Ленфильме», а украинская актриса — на «Азербайджанфильме». Я горжусь тем, что пригласил двух студенток Киевского театрального института на ответственные роли в своей новой картине. Я убежден, что подобные совместные работы еще больше укрепят творческое единение работников искусств нашей огромной многонациональной страны. Мы должны поддерживать и развивать то, что нас объединяет, а не болтать на тему о том, что якобы разъединяет нас.

Существуют русские, украинские, азербайджанские студии, но есть прежде всего с о в е т с к а я к и н е м а т о г р а ф и я, и мы должны отдать все силы общему ее росту, сближению национальных культур.

Юрий ЧУЛЮКИН

Продлевать жизнь!

После встреч творческой интеллигенции с руководителями партии и правительства многое переосмысливаешь, как бы заново взвешиваешь все, чем жил в творчестве. И думается прежде всего о самом важном, о том, что определяет весь твой дальнейший путь и те задачи, которые непосредственно сегодня ты должен решить. Быть нужным народу — это для советского художника и необходимость и истинное счастье. В этом сверхзадача всей твоей работы в искусстве: снимая фильм, надо твердо знать, для кого ты его снимаешь, что хочешь сказать, против кого ты борешься, кому отдаешь свои симпатии.

Конечно, я озабочен судьбами комедии.

Надо ли — это стало уже дежурной фразой — напоминать о том, как любима у нас комедия, как ценят в народе хлесткий оборот, острое слово, как велика у людей потребность в бодром, жизнеутверждающем юморе? Ведь юмор, ирония — это не только орудие критики, это свидетельство нашей силы.

Проблема комедийного фильма не теряет у нас актуальности. И жаловаться на невнимание к комедии мы определенно не можем. Каждый раз, когда перечисляются неудачные фильмы, непременно называют комедии (это и понятно: жанр трудный, уязвимый — еще и оттого, что язвительный,— и ругать здесь как-то сподручнее). Периодически, время от времени собираются совещания о путях комедии, причем собираются, либо когда уже совсем нет комедий, либо когда они появляются, но неуклюжие, наскоро сработанные, словом, слабые.

А слабости обычно идут от сценария.

Наши комедиографы отчего-то игнорируют «правила игры»: для того чтобы комедия стала смешной, она прежде всего должна быть серьезной. По мысли, по направленности, по цели своей. Незабываемый Бывалов оттого и незабываем, что до сих пор борется с косностью бюрократа и скудоумием перестраховщика. А у нас в основе комедии обычно пустячок, житейское недоразумение, которое тут же, по сути, и разрешается, так что пустоты приходится заполнять натужной пародией на юных лоботрясов или остротами жуликоватого управдома. На наших глазах мельчает жанр, снижается его общественное звучание, притупляется социальное острие. Иной фильм смотришь и не сразу понимаешь, чего тут больше — просто близорукости или благодушно-ироничного безразличия. Комедия не должна терять главное свое качество — боеспособность.

Впрочем, заметим, что способность эта также обретается в бою. Недавно меня попросили помочь молодым режиссерам, которые снимали на Алма-Атинской киностудии три новеллы. Две — комедии как комедии, а третья — эксцентрическая. Главный герой новеллы — баран. Живой баран, с рогами. Глаза у него такие добрые, хорошие. Он появляется и говорит: «Я баран, говорить не умею, но душа моя кричит. Послушайте, люди, крик моей души». И рассказывается история о том, как барана хотели сделать взяткой, и как он заупрямился и, вслед за Гамлетом повторив «быть или не быть — вот в чем вопрос», спрыгнул со второго этажа и убежал в горы, в родную колхозную отару.

Сколько упреков и замечаний пришлось нам выслушать из-за этого несчастного (ниже объясню почему) животного. «Во-первых, — спрашивали нас,— как может быть баран главным героем? Откуда этот баран знает Шекспира? Или это не баран? А кто же тогда?»

Между тем люди смотрят фильм и смеются. Может, это не тот смех, или не та публика, или не та реакция у публики? В том-то и дело, как выясняется, что реакция та самая. На одном из недавних пленумов ЦК Компартии Казахстана шел разговор о крупных хищениях скота, о разбазаривании колхозных и совхозных отар. Значит, проблема, поднятая в фильме, была не выдумана, а выдвинута жизнью. И проблема в самом деле серьезная.

Отчего же так осложняется работа над комедией? Почему мешает нам до сих пор брюзгливая осторожность? Ведь фильм вместе с бараном чуть не погиб. Вот из-за таких «осмотрительных» и получается, что делать комедию — все равно, что мину разминировать: лишнее движение — и нет ни мины, ни минера.

Спору нет, комедия — дело сложное. И здесь вопросы идейно-художественные и производственные нельзя разъединять. Все мы жаждем комедий веселых, заразительно-смешных. Но для того чтобы они стали такими, иной эпизод приходится не раз переснимать, как это было при съемках «Волги-Волги» и «Веселых ребят». Известно, что «Карнавальная ночь» переснималась дважды почти целиком. Очевидно, комедия нуждается в особых нормах производства, и нечего пугаться этих особых норм — ведь затраты возмещаются в прокате с лихвой. Известно, что доход, который приносят комедийные картины, в несколько раз превышает прибыль от обычного среднего фильма.

Это обстоятельство надо учитывать. Мы, например, новеллу о баране закончили к 11 декабря, а потом пришлось нам доснимать три крупных плана барана. Баран же после всех переживаний в ночь под Новый год скончался. Съемки перенесли на январь, и в результате фильм, сданный вовремя, в 1962 году, был принят как продукция 1963 года. Совершенно необходимо, на мой взгляд, предоставить возможность доработки фильмов, удачных в целом. Причем, доработка должна проходить без административных последствий, то есть лишения премий.

И вот что важно при этом — своевременно проверять комедии на зрителе. Не после того как закончились съемки, а в ходе работы. Пока что единственным нашим «барометром» остаются, как правило, киномеханики; смотришь материал,— если в будке смех, значит, эпизод удался.

Хочется, чтобы планы организуемого по инициативе журнала «Искусство кино» экспериментального кинотеатра предусматривали показ и обсуждение незавершенных комедий. Согласитесь, каждый по-настоящему удачный фильм — это открытие, и мнение зрителя — самый точный ориентир в наших поисках.

Мы должны сейчас объединить все усилия — и творческие и организационные,— для того чтобы решительно поднять уровень советского комедийного фильма. Ведь смех повышает бодрость духа, способствует продлению жизни. Укорачивая век всякого рода ловкачей, чинуш и тунеядцев, давайте продлевать собственный!

Татьяна КОНЮХОВА

Главное—человек

Речь Никиты Сергеевича Хрущева на встрече руководителей партии и правительства с деятелями литературы и искусства 8 марта 1963 года глубоко взволновала всех нас.

Партия напомнила нам, как мало за последние годы создано фильмов, рассказывающих страстно, языком честным и мужественным, а не вялым, равнодушным и безразличным, о делах советского народа, Коммунистической партии. Фильмов, которых с нетерпением (я подчеркиваю это особенно), с нетерпением ожидает народ. В центре этих новых фильмов должен оказаться образ нашего современника во всей его ясности и простоте, сложности и глубине, во всем его величии и неиссякаемом оптимизме.

И мне кажется, что настало время со всей серьезностью и вниманием разобраться в нашем сложном кинохозяйстве и как можно скорее и решительнее устранить причины, породившие множество весьма посредственных кинокартин, убогих по содержанию и немощных по форме.

Я не хочу ворошить старое и вновь начинать давний спор режиссеров с актерами на давнюю тему: кто же является ведущей фигурой в кино? Но, дорогие товарищи режиссеры, если мы обратимся к лучшей поре советской кинематографии, если вспомним наши классические ленты, то сразу же обнаружим, что в центре их стоял большой человек с большой душой, с большими мыслями о жизни, которые зажигали зрительный зал. И мы убедимся еще и еще, что без актера, вооруженного высоким идейным и художественным мастерством, невозможно выразить все большие, чистые, глубокие мысли о нашем простом и великом современнике.

Для решения хотя бы части этих неотложных задач мы — киноактеры — предлагаем вам создать Центральную актерскую студию-лабораторию. Пусть здесь проходит подготовительный период съемки.

Пусть здесь в беседах, спорах режиссеров с исполнителями выявляется, проверяется авторско-режиссерский замысел.

Пусть здесь проверяются и испытываются возможности его актерского воплощения.

И мы уже имеем примеры такой работы. И весьма успешные. Обратимся хотя бы к опыту создания фильма «Попрыгунья» по А. Чехову (режиссер С. Самсонов), получившего премию на Венецианском фестивале.

И опять тот же С. Самсонов, взяв для работы такой огромной сложности драматургический материал, как «Оптимистическая трагедия» Вс. Вишневского, не стал разыскивать по театрам лучших и проверенных исполнителей этих ролей, которых можно «готовенькими» перенести в фильм. Нет. Он начал всю работу с «а», а не с «я», пошел трудным, но по-настоящему творческим путем. Он пришел в Центральную актерскую студию, в коллектив, с которым его связывает настоящая творче-

ская дружба, и в течение двух месяцев провел репетиционную работу с основными исполнителями (не в спешке и суете съемочной площадки, а в спокойной обстановке, где все внимание было направлено только на решение художественных задач). И вышел на площадку во всеоружии, сдав картину в срок, не лихорадя и не будоража студию. Вот это и есть государственный, ответственный подход к делу, которому мы все призваны служить.

Хочется приветствовать почин директора творческого объединения писателей и киноработников П. Данильянца, который предложил режиссеру А. Файнциммеру, готовящему режиссерский сценарий по известной пьесе Вс. Иванова «Бронепоезд 14-69», приступить одновременно к репетициям с актерами. Теперь Художественный совет объединения сможет проверить режиссерский сценарий в сценическом варианте, когда еще можно что-то переделать, а может быть, кого-то заменить.

Если мы пойдем таким путем, то сможем ответить на требования, поставленные народом, партией. Удивление и досаду вызывает нетворческое, бесхозяйственное поведение некоторых режиссеров, тратящих время, отведенное на подготовительный период, на поиски исполнителей по театрам, киностудиям, и выходящих на съемочную площадку с коллективом, не имевшим по сути дела ни одной репетиции.

Примеров этому немало. Но дело не в их числе, а в том, что мы — киноактеры — стосковались по глубокой, настоящей, требовательной, творческой работе. И тесная связь наших киностудий с Центральной актерской студией может немало помочь решению этой проблемы.

Мы хотим быть художниками, а не ремесленниками. Мы хотим работать не от случая к случаю, а постоянно, потому что без этого невольно выходишь «из строя». Не этим ли вызван интерес киноактеров к народным кинофестивалям? Да, в их организации на первых порах было немало дешевой сенсационности, но приезжайте сейчас на любой фестиваль и сравните их с нашими первыми поездками и встречами, и вы увидите, какой огромный скачок произошел в сознании актеров и зрителя. Теперь уже трудно, выходя на сцену, обойтись рассказами об анекдотических случаях на съемке. Мы теперь обязаны разговаривать со зрителем как равные с равными. А чтобы быть настоящими пропагандистами искусства, мы не имеем права знать об искусстве, о жизни меньше, чем наши собеседники. Все это и настраивает на умный, серьезный, содержательный разговор. Но мы ведь еще и артисты, а потому эту беседу нужно облечь в занимательную, интересную форму. Вот откуда родился монолог Б. Андреева о работе актера в кино, с которым он с огромным успехом выступает на народных кинофестивалях. Сколько же должен актер работать, думать о своем искусстве, чтоб накопить столько в своей душе и потом так щедро отдавать все это людям.

Где же должно происходить это творческое накопление? В своем коллективе, в Центральной актерской студии. Я понимаю, что решить этот вопрос нелегко, что решаться он должен в государственном масштабе. Но сделать это необходимо, если мы желаем, чтобы у нас была своя советская школа киноактеров. И речь должна идти не только о творческих проблемах, но и о делах сугубо практических — например, о помещении для Центральной актерской студии, которая до сих пор ютится, как бедный родственник, при Доме кино. А разве мы, актеры, не имеем права на свой родной дом, чтобы повседневно, а не урывками могли идти учеба и репетиции.

Мы хотим жить единым творческим коллективом. А это станет возможным не только в том случае, если мы получим наконец свой дом, но если у нашей Центральной студии будет единое художественное и административное руководство, которое, зная и понимая кинематографическое хозяйство, нужды и возможности киноактеров, могло бы ежедневно и неустанно наблюдать, поправлять и контролировать творческий рост каждого из нас. Если мы, решительно отбросив груз дурных привычек, будем твердо помнить, как важно в нашем трудном и нервном деле взаимопонимание, уважение, чуткость.

И в заключение реплика ко все неутихающему спору режиссеров и актеров.

Одни режиссеры и сценаристы любят повторять, что актер — это глина, другие утверждают, что это воск, третьи — что это карандаш. Хорошо, предположим, что мы и то, и другое, и третье, но очень важно и то, что будет писаться карандашом по полотну экрана. Огромное количество серых фильмов свидетельствует о том, что далеко не все режиссеры имеют право писать этим карандашом.

Слова С. Герасимова, назвавшего советское искусство сегодня баррикадой, а не плетнем, через который можно лазить, глубоко запали мне в душу.

Да, действительно, сегодня наше искусство — это баррикада, и хотелось бы предложить режиссерам: считайте нас не карандашом, а огнестрельным оружием. А чтобы это огнестрельное оружие, когда вы его возьмете в руки, не оказалось заржавленным, давайте работать активно, засучив рукава и вместе. И довольно спорить о том, кто занимает главенствующее положение в кино — сценарист или режиссер, режиссер или актер. Нужно идти дружно, единым фронтом. Я уверена, что мы, кинематографисты, порадуем нашу партию, наш народ, достойными произведениями. За работу, товарищи!

Г. МЯСНИКОВ

Впереди — увлекательная работа!

Эти дни — 17 декабря 1962 года, 7 и 8 марта 1963 года — надолго останутся в памяти каждого, кто трудится в искусстве, кто любит и кому дорога судьба родного советского искусства. Это был большой, требовательный, откровенный разговор руководителей партии и правительства с представителями нашей творческой интеллигенции. И когда сейчас вспоминаешь эти три знаменательных дня, сердце наполняется законным чувством радости и гордости за будущее нашего кино. Хочется достойно ответить на заботу партии и народа. Хочется работать не покладая рук во имя торжества принципов социалистического реализма.

Я художник, и мне особенно дороги и близки высказывания руководителей партии и правительства во время посещения ими выставки МОСХа в Манеже, их непримиримость к формализму, к абстракционизму.

Случилось так, что судьба изобразительного искусства оказалась в центре нашей сегодняшней борьбы за реализм, народность, партийность. Я не беру на себя смелость в небольшой заметке дать оценку положению дел на этом наиболее близком и дорогом для меня участке кинематографии, но не могу не сказать, что кинодекорационное искусство долгое время находилось — и находится! — в тени. О нем, как правило, не говорят на обсуждениях фильмов, не упоминают рецензенты, а имена художников в лучшем случае можно обнаружить в сносках к пространным критическим статьям, где мелким шрифтом дается официальная справка о создателях кинокартины.

И мне кажется, что сейчас настало время вдумчиво, откровенно и профессионально заговорить о работе художника на страницах нашей печати, что журналу «Искусство кино» следует всерьез заняться разработкой конкретных проблем изобразительного решения фильма, в частности вопросами кинодекорационного искусства.

Успешное развитие изобразительно-декорационного искусства немыслимо без принципиальной, глубоко партийной критики, без теоретического осмысливания накопленного опыта.

А как мало — до обидного мало! — уделяют внимания и места проблемам, тревожащим художников кино, специальные газеты и журналы!

Попробуйте подсчитать, сколько было опубликовано за последнее время статей о работе художников кино. Право, это совсем несложный труд, здесь хватит пальцев одной руки. А если взять комплекты журнала за все время его существования, много ли художник кино найдет там для себя близкого, конкретного?

И дело не только в нашем журнале. Много ли мы знаем книг, работ на эту тему? Здесь можно назвать статью «О художнике кино» С. Юткевича, включенную в его книгу «Человек на экране», статьи в ежегоднике «Мосфильма», явно устаревшую книгу «Художник-архитектор в кино» С. Козловского и Н. Колина, вышедшую в 1930 году. Можно вспомнить еще два-три названия. И почти все...

А разве мало у нас в кино интереснейших, своеобразных, самобытных художников! Вспомним о В. Егорове, которого по праву можно назвать классиком советского кинодекорационного искусства. А работы С. Козловского, А. Уткина, И. Шпинеля, Е. Енея, В. Каплуновского, Н. Суворова, А. Пархоменко! А творчество наших молодых и не очень молодых мастеров! Сколько здесь возникает острых, нужных, требующих творческого решения проблем! Я не говорю уже об истории и теории кинодекорационного искусства, о которых мы вообще не вспоминаем.

Нашему журналу пришло время поставить и обсудить насущные проблемы творчества художника кино. Среди них видное место займут вопросы изобразительного мастерства, традиций и новаторства. Эти проблемы, на мой взгляд, требуют самого обстоятельного обсуждения, ибо поставлены на повестку дня самой жизнью.

Необходимо глубоко проанализировать достижения и недостатки в изобразительном решении последних советских фильмов, вскрывая тенденции подражательства и «оформительства». Следует обобщить богатейший опыт работы художника и оператора в цветном фильме и осветить их новые творческие возможности в широкоэкранном и широкоформатном кино. А сколько еще спорных вопросов! К примеру: творческий метод художника кино, воплощение его художественного замысла в фильме. Одни считают, что изобразительный замысел должен быть заранее, еще до начала съемки, не только определен, но и соответствующим образом зафиксирован. У других вызывает сомнение плодотворность такого метода. Между тем творческая практика показывает, что наилучший результат на экране достигается тогда, когда у художника есть четкий и точный замысел, когда все заранее и тщательно продумано и сформулировано и съемка не является плодом импровизации на съемочной площадке.

Важнейшим вопросом является также вопрос видения фильма, ощущения его образного строя. Мы

глубоко убеждены в том, что, прежде чем «увидеть фильм» объективом киноаппарата, необходимо его увидеть глазами творческих работников, создающих ленту. Этой способностью должен обладать не только режиссер, но и оператор и художник. Ссылка на то, что рисунком якобы нельзя предопределить динамику кинoизображения, несостоятельна. Чтобы в этом убедиться, достаточно обратиться к творческому опыту С. Эйзенштейна, широко применявшему метод предварительной графической разработки фильма. Вспомните его рисунки к фильмам «Александр Невский» и «Иван Грозный». Заранее был «прорисован» бр. Васильевыми классический «Чапаев».

Творческая история таких кинокартин, как «Мусоргский», «Каменный цветок», «Герои Шипки», «Пролог», «Коммунист», «Челкаш» и других, связана с графической разработкой фильма, сыгравшей в его рождении несомненно положительную роль.

Приглашение художников-графиков Л. Сойфертиса, О. Верейского, П. Пинкисевича и других для графической разработки образов в ряде фильмов также плодотворно сказалось на их художественном качестве.

На мой взгляд, оператору фильма «Тихий Дон» В. Рапопорту были полезны превосходные реалистические живописные решения объектов, найденные художником Б. Дуленковым в эскизах. Это наглядно видно, если сопоставить эскизы и снятые кадры. Право же, многое из намеченного художником осуществлено на экране. Хочется особенно подчеркнуть роль тесного творческого контакта между художником и оператором. Ведь они средствами своего искусства решают общую задачу создания на экране правдивых, эмоционально выразительных образов.

Мы должны еще теснее сплотиться для выполнения задач, выдвинутых перед нами партией и народом. Нужно решительно покончить с бытующей еще в творческой среде индивидуалистической психологией художника-одиночки и сектантской отчужденностью. Нужно заботливо, внимательно, любовно растить творческие коллективы и неуклонно добиваться, чтобы наше киноискусство было лучшим в мире не только по содержанию, но и по изобразительной форме и изобразительному мастерству.

И нужно всегда помнить, что успех наших фильмов во многом предопределен тем, что советское изобразительно-декорационное искусство кино развивалось по пути социалистического реализма.

Изобразительное решение лучших наших фильмов несет на себе печать индивидуальности, своеобразия их авторов, в то же время в нем проявились и общие черты советского кинодекорационного искусства.

В отличие от стандарта и антиреалистических изысков в декорационном оформлении большинства буржуазных фильмов для советского фильма характерно разнообразие в декорационном решении, которое объясняется прежде всего глубоким подходом художника к раскрытию сценария, ощущением эпохи, тщательным изучением жизни, любовным отношением к народному искусству и классическому наследству.

С моей точки зрения, нельзя, невозможно говорить об изобразительном решении ленты в отрыве от фильма в целом. Фильм — результат коллективного творчества. И здесь можно и нужно говорить о переплетении и взаимовлиянии художественных средств всех творческих цехов, которые участвуют в создании ленты под руководством режиссера. Недаром А. Довженко говорил, что «в фильме не должна быть заметна работа сценариста, режиссера, оператора, художника, актера. Их работа в синтезе приобретает новое качество, помогающее зрителю видеть жизнь, расцветающую на экране. Кинокартина должна вырасти, как дерево»*.

Здесь следует подчеркнуть, что художественный замысел творческого коллектива, объединенный режиссерским замыслом, будет нести в себе черты творческой индивидуальности и режиссера, и каждого из создателей фильма, ибо каждый в процессе формирования замысла средствами своего искусства участвует в раскрытии произведения.

Тем не менее от индивидуальности художника зависит многое. И если бы на основании какого-либо сценария ставился не один, а несколько фильмов, то в этом легко можно было бы убедиться уже после просмотра эскизов.

В наших фильмах еще нередко можно встретить недостаточно глубоко продуманное изобразительное решение — внешнюю красивость, декоративную помпезность, бутафорскую искусственность декораций. По всей видимости, некоторые кинохудожники стали забывать прекрасные традиции нашего немого кино и лучшие образцы звукового и цветного.

В чем же кроются некоторые причины наших неудач? Здесь прежде всего следует обратиться к сценарию.

«Сыграть» среду, в которой происходит действие, должен художник (в этом заключается одна из его основных творческих функций), и желательно, чтобы сценарий предоставил в его распоряжение полноценный для работы материал.

Во многих сценариях недостаточно разработана атмосфера и среда действия. Обстановка, предметная среда, в которой действуют герои, не всегда «играет» заодно с персонажами. В результате недостаточной ясности сценарного замысла мы видим на экране безжизненные, схематические, иногда внешне

* Записано автором в личной беседе.

эффектные декорации, никак не способствующие утверждению жизненной правды.

При постановке фильма мы не всегда внимательны к «языку вещей», не всегда требовательны к их отбору. А вещи говорят, вещи играют! В кадре они подчас красноречивее говорящего и действующего актера.

Стремление привлечь в декорацию максимум деталей, предметов обстановки и быта приводит к натуралистическому воспроизведению среды, к «бытовизму», загруженности и измельченности кадра. Замысел художника в таких случаях тонет в обилии деталей.

С этой точки зрения, творчество художника кино приобретает особое значение. Оно должно помочь образно осмыслить предметы обстановки, сделать их как бы участниками происходящего, раскрыть психологическую атмосферу действия, настроение персонажей и взаимоотношения между ними.

К сожалению, мы не всегда обращаем должное внимание на отбор выразительных «самоигральных» деталей в фильме. А по законам природы игровое пространство не терпит пустоты. Человек в нем, как в вакууме, существовать не может. Если мы сами не оформляем это пространство, то оно заполняется произвольно.

Ошибки художников нередко проистекают из непомерного преувеличения роли документального материала. Всецело положившись на документальный материал, художник иногда покорно копирует архитектуру, костюм, грим, забывая о самом важном в искусстве — об образности, о том, что художник— прежде всего творец. В искусстве копирование и произвол живут рядом.

Причины наших неудач кроются также в игнорировании накопленного годами опыта изобразительного решения фильма.

Мы не всегда бываем, наконец, в достаточной мере требовательны к своему творчеству, не всегда бываем готовы к решению сложнейших задач изобразительного построения фильма. Не потому ли солидная часть наших фильмов последних лет не отличается ярким пластическим своеобразием и завершенностью художественной формы? Возьмем к примеру фильм Азербайджанской студии «Сказание о любви», выпущенный на экран в 1962 году (режиссер Л. Сафаров, оператор А. Нариманбеков, художник Д. Азимов). Превосходный замысел изобразительного решения, предложенный в эскизах, не нашел своего воплощения на экране. Уже в начале фильма чувствуешь бутафорскую искусственность двора медресе, небрежность выполнения первопланных деталей декорации, наивность приемов съемки и освещения. И несмотря на большой масштаб декорации, на национальное своеобразие ее, на экране она выглядит неубедительной, лишенной дыхания жизни. Следы поспешности, недоработки видны и в объекте «Мекка». Разница между эскизным замыслом и его осуществлением на экране огорчительна. О каких-либо операторских находках говорить не приходится, их нет. Декорация сделана грубо и наспех, вопреки требованиям экрана.

Другое дело—фильм «Телефонистка», созданный на той же студии в 1962 году режиссерами Г. Сеидбейли и Ю. Фогельманом (Ю. Фогельман был и главным оператором) и художником Э. Рзакулиевым по одноименной повести Г. Сеидбейли. Оформление органично вошло в образный строй произведения, пронизанного большой любовью к человеку. Декорациям чужды и «бытовизм» и нарочитая условность. Они предельно достоверны и «незаметны» зрителю, помогают действию и дополняют актера, сливаясь в законченный художественный образ.

В заключение хочется напомнить, что смысл работы художника кино сводится не к тому, чтобы создать подходящий декоративный фон, а к тому, чтобы, проникнувшись идеей сценария, организовать образную среду для развития действия, раскрытия характеров героев.

Отрицание образной роли декорации ведет к разрушению образной сути фильма. Ведь взаимосвязь, взаимообусловленность человека и среды есть закон жизни, а следовательно, и основной закон реалистического искусства, отображающего жизнь.

Как уже говорилось, вопросы кинодекорационного искусства не нашли еще должного отражения ни в теории, ни в специальной кинематографической литературе, ни в рецензиях на фильмы. Между тем актуальность их постановки более чем очевидна.

Надо сказать, что в создавшемся положении повинны не только теоретики кино, но и сами художники, работающие на кинематографическом поприще. Они до сих пор не научились писать о своей профессии, анализировать ее. И это горестно. Лишь совместными усилиями творческих работников и критиков, искусствоведов, историков кино возможно решить тревожащие нас проблемы. Дело в нас самих, мы сами должны устранить причины, тормозящие рост совершенствования художественного мастерства.

Хочется верить, что журнал «Искусство кино» будет активным пропагандистом произведений социалистического реализма и классических произведений, вошедших в золотой фонд культурных ценностей человечества, что журнал будет способствовать творческому продолжению боевых традиций советского кинематографа. Что он направит огонь принципиальной острой критики на чуждые нам тенденции в искусстве, против любителей патологических «экспериментов», сенсаций и модничания.

Доброе имя студии

Эта двухдневная творческая дискуссия прошла не так давно в одном из республиканских коллективов — на студии имени А. П. Довженко. В эти дни в ее стенах можно было встретить не только киевских режиссеров, операторов, художников, критиков, но и гостей из братских республик, из Москвы. Намечался весьма широкий и очень откровенный, «серьезный по замыслу и ответственный для всего коллектива студии творческий разговор», как сказал, открывая дискуссию, директор киностудии В. Цвиркунов.

— Сейчас очень важно разобраться в том,— продолжал он,—что было сделано в прошедшем, 1962 году, что было хорошо и что стоит взять с собой, чтобы идти дальше, а что было плохо, от чего следует отказаться как можно скорее и как можно раньше».

Вопросы, наиболее тревожащие коллектив: идейно-художественный уровень фильмов студии, решение в них конфликтов и характеров, мастерство построения сюжета и композиции, изобразительное решение.

На все ли из этих вопросов были даны в те два дня исчерпывающие ответы? Конечно, нет. Многие из насущных и острых проблем для жизни Киевской — и не только Киевской!— студии были лишь названы, поставлены, как говорится, в порядке обсуждения. Немало из того, что было сказано за эти дни с трибуны, относится к категории истин, далеко не бесспорных. Но несомненно одно: эта творческая конференция заставит задуматься о многом и хозяев и их гостей, потому что разговор шел о самом главном и самом существенном для каждого советского кинематографиста.

— Наша конференция,— говорил Т. Левчук,— проходит под впечатлением незабываемых встреч представителей творческой интеллигенции с руководителями партии и правительства в Москве. И потому беспокойство, забота о нашем искусстве красной нитью пронизывают сегодня все наши выступления. На московских встречах подчеркивалось — и неоднократно,— что абстракционизм — это проявление буржуазной идеологии и что малейшее проявление буржуазной идеологии несовместимо с нашей коммунистической идеологией, с нашим искусством. Мудрость партии в том, что она учит нас: не надо подделываться под чужие и чуждые нам вкусы, делать даже малейшие уступки буржуазной идеологии.

— Недавно мне,—продолжает оратор,—в связи с подготовкой к фильму «Его величество рабочий класс» довелось побывать в гостях у коллектива завода «Электросталь», а после этого на встрече с колхозниками Тернопольщины. Когда я прошел по цехам «Электростали», когда увидел рабочих — и старшего и младшего поколения,— стоящих у первоклассных машин и электропечей, дающих сталь высокой марки. Когда я оказался свидетелем того, как на Тернопольщине идет могучая подготовка к новой семилетке,—то еще раз ощутил мудрость нашей партии, нацеливающей работников искусства на то, чтобы они не отрывались от народа, изучали не внешние его приметы, а постигали секреты его души, ее сокровенные движения. Вот главный предмет искусства.

Об этом главном предмете искусства — о жизни, героической жизни наших современников, строителей коммунизма — и шла прежде всего речь на конференции.

— Мы должны,—говорил режиссер Ю. Лысенко,— глубоко вникать в жизнь, замечать то передовое, что выросло в нашей действительности и существует наперекор всяким отрицаниям чистоплюев и ханжей. Оно существует. И после XX и XXII съездов партии это особенно заметно.

Положительное, светлое, утверждающее начало в нашей жизни. Всегда ли удается говорить о нем с экрана во весь голос таланта и мастерства? Недаром же такое оживление в зале вызвал рассказ критика В. Кудина, о том как один студент спросил его: «Почему наши мастера с Киевской киностудии о хороших людях делают плохие фильмы, а о злых, дурных у них получаются высокохудожественные ленты?» Я не призываю к тому, чтобы делать слащавых героев. Нужно создавать хорошие фильмы и о добрых и о злых людях. Но нужно делать их с душой и сердцем. А чтобы так выходило, хочется повторить чудесные слова А. Довженко. На последней лекции в киноинституте в 1956 году он сказал примерно так: любовь к человеку нужно нести в просветленном своем сердце, а сердце поднимать очень высоко, чтобы оно светило людям. И если так будет, то будут и прекрасные картины о добром и злом, положительном и отрицательном.

— А что за человек тот студент, который задал вам вопрос? — спросил В. Кудина В. Земляк.

— Самый обыкновенный.

Да «самые обыкновенные» советские люди — кинозрители могут о многом спросить, многое рассказать и многое потребовать от наших кинематографистов. Свидетельство тому — острое, порой даже резкое, но продиктованное искренней привязанностью к искусству выступление на конференции секретаря Октябрьского райкома комсомола г. Киева тов. Ю. Колесникова, говорившего «с точки зрения одного

из зрителей, с точки зрения человека, имеющего дело с молодежью и кровно заинтересованного в том, чтобы наша молодежь смотрела хорошие, интересные фильмы, видела на экране замечательных героев, на которых бы хотелось походить».

— Некоторые здесь спрашивают, удивляются: почему заведомо плохой сценарий ставится, заведомо плохая картина делается?— говорил оратор.— Да потому, что требовательности, самокритичности студии далеко не всегда хватает.

В 1962 году был выпущен фильм «Сейм выходит из берегов». Зрители сказали о нем — плохой фильм. Главный редактор студии В. Земляк в своем докладе говорил о том, что не следует в фильме идею, мораль преподносить, так сказать, в лоб, что это примитив. Правильно говорил. Ярчайшим примером того, как не надо решать серьезную тему, служит картина «Сейм выходит из берегов». Вот иллюстрация к тезису о фильмах, в которых мораль является привеском, где отрицательный герой выглядит откровенным дураком, с которым «все ясно» с первых же кадров, а положительный не живет, а только принимает положительные позы.

— Киевская студия, носящая имя великого режиссера Довженко,— говорила преподаватель эстетики Р. Фортова,— тяготеет к высокому пафосу, к философскому осмыслению мира. Но такой подход требует высочайшего художественного мастерства. И мне кажется, что беда ряда фильмов студии в том, что их авторы, создавая характер, не задумываются глубоко над связью социального и психологического, над тем, как проявляется социальная природа характера в его психологии. А ведь в этом ответ на вопрос о логике развития характера героя, которая часто заставляла Льва Толстого и других великих писателей следовать за характером, а не навязывать ему какие-то действия и поступки. В этом один из основных законов художественности. Нарушение его превращает самые хорошие стремления в схему.

В чем секрет удачи или неудачи киевских фильмов прошедшего года? Эта проблема занимала многих.

— Какими путями вести дальше наше искусство, чтобы в ближайшее время и нашей и другим студиям страны выйти на большую дорогу, на которую зовет нас партия?— говорил Т. Левчук.— Нам нужно учиться на лучшем из того, что сделано, анализировать наудачи и умело брать то хорошее, плодотворное, что появляется на киностудиях братских республик. Если бы, умно анализируя недостатки прошлого, мы поставили бы перед собой задачу не повторять их в пятом году семилетки и если бы мы добились этого, то это был бы самый правильный и самый большой результат нашей конференции.

— Мне кажется не случайным,—подчеркнул гость киевлян режиссер А. Алов,— что сегодня разговор сосредоточен главным образом на двух картинах— «Мы, двое мужчин» и «Молчат только статуи». В них выражены две тенденции, которые существуют сейчас в работе студии имени А. П. Довженко. Если в картине «Мы, двое мужчин» есть развитие жизни и человеческого характера, есть характер главного героя, то в ленте «Молчат только статуи» — все сплошное сочинительство, и об этом необходимо сказать, чтобы такой талантливый и беспокойный режиссер, как В. Денисенко, глубоко задумался. В фильме «Мы, двое мужчин» при всех его недостатках я вижу путь художника к будущим успехам, потому что им движет интерес к жизни, интерес к человеку. Путь же, по которому пошли авторы картины «Молчат только статуи», иной. Это путь изобретения неких заманчивых сюжетов, которые привлекают зрителей, но не дают художнику возможности раскрыть какую-то жизненную правду, рассказать о человеке.

Мы не имеем возможности в кратком отчете назвать все проблемы, которые были затронуты в докладе В. Земляка, в выступлениях режиссеров Ю. Лысенко, В. Иванова, Т. Левчука, С. Цибульник, А. Алова, художника В. Агранова, кинодраматурга Г. Колтунова, критиков В. Кудина, Н. Кладо, В. Разумного, секретаря РК ВЛКСМ Ю. Колесникова, преподавателя эстетики Р. Фортовой.

Но разве не прав был директор студии В. Цвиркунов, говоря в заключение:

— Я не ошибусь, если выражу мнение всего коллектива: нам нужно встречаться чаще, может быть, больше приглашать товарищей и просить их быть еще откровеннее. Мне кажется, что пускай неполностью, но разговор наш все-таки удался. И если мы еще через какой-то период обратимся к вам с просьбой посетить нас для подобного разговора, то надеемся, что вы откликнетесь на наш призыв и мы продолжим эту творческую беседу, крайне необходимую не только для одной нашей украинской студии.

Мысли и чувства большинства участников этой встречи выразил секретарь Оргкомитета СРК Украины В. Кудин, начав свое выступление так:

— Может быть, за многие годы впервые проводится конференция, где мы, обсуждая продукцию Киевской киностудии, можем честно, не кривя душой, назвать многие действительно хорошие фильмы, которые начинают восстанавливать доброе имя студии имени А. П. Довженко и как-то по-иному заставляют смотреть и зрителей и общественность на те возможности, которые имеются в этом большом, прекрасном в массе своей коллективе.

А. КАРАГАНОВ

Правда требует анализа

Мне не забыть прошлогоднего разговора с одним студентом. Мы говорили о психологических и нравственных последствиях культа личности. О сковывающей человека казенщине догматического мышления. О расхождении слова и дела. О боязливом отношении к правде, не укладывающейся в привычные схемы. О трусости и перестраховке.

— Все это надолго,— заявил мой собеседник.—Пока не вымрут «наследники Сталина».

Понятие «наследники» он толковал при этом весьма расширительно, включая сюда всех тех, кто воспитывался в условиях культа личности и был причастен к его распространению. В своем справедливом негодовании против того дурного, что упрямо переползает к нам из вчерашнего дня, мой собеседник словно бы не замечал реальных процессов в жизни и реальных различий во взглядах и действиях людей. Он обобщал запальчиво и радикально. В его рассуждениях эмоции подавляли анализирующую мысль. Из соединения одноцветных фактов и вызванных ими настроений складывалась грубая схема, в которой стабильно соседствовали чистые и нечистые.

В этой связи невольно возникает вопрос: все ли делают наше искусство и критика для преодоления подобных схем, для воспитания историзма мышления, помогающего понять характеры людей в их реальном развитии, историю советского общества, в самые тяжелые годы культа личности продолжавшего движение к коммунизму.

О годах культа личности уже сказаны в искусстве самые решительные слова. Гневные и горькие. Исповеднические и проклинающие. Но, исповедуясь в ошибках и самообмане, осуждая преступления 1937 года, мы— я говорю о своих сверстниках, комсомольцах тридцатых годов,— иногда упрощаем и обкрадываем свое поколение, себя, «тогдашних».

Да, мы участвовали в левацких загибах тридцатого года: искусственно, административно ускоряли темпы коллективизации, обобществляли не только лошадей, но и кур, нередко раскулачивали вместе с кулаками и середняков. Да, мы постепенно привыкли в каждом выступлении, замечании и тосте Сталина находить больше мудрости, чем было на самом деле. Увлеченные успехами пятилеток, мы не замечали ошибок Сталина, а возникшие из-за них дополнительные трудности относили к тем трудностям, какие неизбежны в таком новом и сложном деле, как строительство социализма в условиях капиталистического окружения. Даже в 1937 мы не понимали происходящего, искали объяснения арестам в жестокой логике классовой борьбы.

Можно назвать и другие «сложности» социальной биографии нашего поколения. Однако при самом подробном живописании этих «сложностей» портрет человека тридцатых годов не может быть истинно реалистичным без такого существенного, я бы сказал, решающего уточнения: для строителей Магнитки, для ударников молодых колхозов, для студентов, приходивших в институты по путевкам комсомольских комитетов, самыми характерными качествами были революционный порыв первооткрывателей социализма, интернационализм мышления и

эмоций, высокое и органичное умение подчинять личное общественному, святая вера в идеалы партии, — оттого, что она часто сосредоточивалась на имени одного человека, олицетворявшего в наших глазах партию, она не переставала быть революционной, связывающей молодежь тридцатых годов с теми, кто штурмовал Зимний.

Среди людей старших поколений есть и такие, которые по сей день с тоской вспоминают о вчерашнем. Проводившееся Сталиным ограничение демократии, подмена коллективного руководства единоличным командованием ассоциируется в их деформированном сознании с понятиями твердости, дисциплины, порядка. В ломке антиленинских методов сталинского руководства им чудится попрание устоев, основ нашей государственности.

Много ли их, таких тоскующих? Не думаю. Во всяком случае, для тех, кто прошел через пятилетки и войну «с огнем большевистским в груди», 1956 год не был годом драматического прощания с милым сердцу прошлым. Если в сложных переживаниях тех дней и звучала драматическая нота, то она была совсем иного свойства: люди горько, до боли сердечной жалели о напрасных жертвах, о неиспользованных возможностях революции, о тех дополнительных трудностях нашего движения к социализму, каких могло бы и не быть... То, что причины этих трудностей открылись и их необязательность стала для всех очевидной, придавало особую остроту переживаниям.

Ни для кого не был простым переход от преклонения перед Сталиным к критике Сталина. Этому переходу помогала ленинская прямота партии в разговоре о культе личности и его последствиях. Этому переходу помогла коммунистическая идейность. И только люди, для которых чиновничье обслуживание культа личности стало второй натурой и ослабило внутренние, душевные связи с народом, только они противятся борьбе с последствиями культа личности — если и говорят о ней, то с тысячью оговорок, нехотя, подчиняясь общему тону и ритму жизни, словно бы директиву выполняя, без встречного движения мысли и сердца.

Сейчас уже не проблема для советского художника еще раз сказать со всей необходимой решительностью об ошибках и преступлениях Сталина. Проблема, и очень непростая, в том, чтобы убедительно, правдиво показать, объяснить людей, сохранявших революционность мироощущения в те самые годы, когда эти преступления и ошибки совершались. Показать, как люди, причастные к распространению культа личности, стали его решительными критиками, практическими борцами против его последствий. Показать исторически развивавшуюся, сложную и тем не менее революционно цельную психологию сегодняшних строителей коммунизма.

Не об ослаблении критики культа личности идет речь. Наши художники еще не раз будут обращаться к темам и проблемам, каким посвящены «За далью даль», «Чистое небо», «Один день Ивана Денисовича», «антикультовые» стихи поэтов... Речь идет об анализе. О подлинно диалектическом понимании одной из сложнейших эпох нашей истории, о правдивом изображении людей, которые сформировались в ту эпоху и продолжают работать сейчас, о связи, «революционной эстафете» разных поколений советского общества.

Мне могут сказать: но ведь у нас и раньше появлялись произведения, правдиво рисующие дела и переживания советских людей. Да, таких произведений было немало. Однако надо иметь в виду, что они создавались художниками, которые о культе личности тогда и не думали. А между тем он, этот культ, существовал, был реальностью. И естественно, что даже в лучших произведениях тех лет некоторые из сложностей тогдашнего развития изображались без понимания их истинных причин. Партийная критика культа личности, всесторонне анализируя развитие советского общества, открывает новые возможности для углубленного изображения жизни, она помогает понять, как и почему советские люди через самые трудные годы пронесли идейную убежденность строителей нового мира.

Говоря об углубленном анализе жизни, я не призываю к расширению монологов и разъясняющих диалогов. Анализ может быть и очень скупым на слова. Не о приемах и стиле в данном случае идет речь.

Мы очень часто критикуем авторов современных сценариев и фильмов за неумелое или недостаточно последовательное выполнение хороших замыслов: при сопоставлении рецензий может сложиться впечатление, что у нас в кинематографе изобилие великолепных замыслов. При более трезвом и внима-

тельном рассмотрении вопроса можно без труда установить, что многим фильмам, не ставшим победами советского киноискусства, не хватает как раз глубокого замысла, синтезирующего в себе знание фактов и анализ процессов. Дороги кино вымощены хорошими намерениями — это верно. Но намерение — это желание, а замысел — уже создание, результат изучения и осмысления жизни.

С этой точки зрения, мне хочется вспомнить о некоторых сценариях и фильмах последнего времени — не о приемах и особенностях экранных изображений, а именно о подходе к жизни, об исходных идеях произведения, определяющих меру его аналитичности.

Сценарий А. Рекемчука «Они не пройдут!» посвящен тридцатым и сороковым годам. Многие детали его неоспоримо свидетельствуют, что изображаемое очень близко автору, близко как часть «внутренней» биографии — в сценарии отчетливо звучит лирическая нота. С лирикой воспоминаний о прошлом соединяются раздумья шестьдесят второго года...

...Первая встреча героя сценария — девятилетнего Саньки Рымарева — с Гансом Мюллером была почти враждебной:

«Санька, насупясь, вертит скользкое мыло под струей воды. Мама Галя стоит рядом.

— Зачем он пришел... этот немец? — спрашивает Санька.

— Как это — зачем? В гости...— Брови мамы Гали сдвигаются сердито.— И потом... он не немец, а австриец...

Санька иронически хмыкает.

— Он работает на нашем заводе... Политэмигрант...

Вытирая полотенцем руки, Санька исподлобья смотрит на мать. В его взгляде отчуждение...»

Беседа за обедом не рассеивает Санькиной настороженности.

Наоборот.

Страшно коверкая русские слова, перемежая их немецкими, гость называет себя рабочим, пролетарием, «Санька едва куском не подавился. Ну и ну... Отсюда с того места, где сидит Санька, отлично видна вешалка в прихожей, и на этой вешалке — шляпа. А у самого гостя на шее — галстук бабочкой, бантик. Как у заправского буржуя. Разве рабочий класс ходит эдак? Тоже пролетарий выискался...»

Мама Галя выходит замуж за Ганса Мюллера. Однако и после этого Ганс не сразу станет близким для Саньки человеком. Первоначальная предубежденность, вызванная немецкой речью, буржуйской шляпой и бабочкой, усиливается естественной реакцией мальчишки на приход «чужого дяди» в их семью. Многое, очень многое мешает Саньке душевно породниться с Гансом. И Санька чаще всего молчит, как молчал при первом знакомстве.

Молчит он и в часы лыжной прогулки с отчимом. Но вот Ганс делает прыжок с трамплина, смелый, красивый, вызвавший восхищение публики и повышенный интерес какого-то парня к Саньке — спутнику Ганса.

«— А не страшно? — все-таки не утерпев, спрашивает Санька.

Это первые за много дней слова, с которыми он обращается к человеку, живущему под одной крышей с ним».

И все же самые большие Санькины волнения Ганс вызывает в тот день не прыжком с трамплина, а рассказом о том, как они, шуцбундовцы Вены, уходили на лыжах через Альпы в Чехословакию: ночь, буран, сзади жандармы, стрельба, на счастье, жандармы тоже ничего не видят в кромешной тьме...

Политика входит в духовный и эмоциональный мир Саньки Рымарева в формах, диктуемых временем и возрастом. Санька — пионер середины тридцатых годов. Об этом говорят не только упоминаемые в сценарии события и даты — время органически «вписывается» в характер Саньки, определяя сам строй его чувств и переживаний.

Когда в «Пионерской правде» или «Ленинских искрах» заходила тогда речь о Германии, Санька и его сверстники читали уже не о «Спартаке» и «Красном Веддинге» — в Германии торжествовал фашизм... Повзрослев, они научатся искусству политической дифференциации, пока они им не владеют,— отсюда и идет Санькина настороженность к Гансу. Не научился Санька и реалистической оценке поражений: он романтик и очень прямолинеен в своем революционном романтизме.

Надо очень точно представить себе психологию тогдашних пионеров, атмосферу, формировавшую их эмоции, чтобы понять Санькину реакцию на рассказ Ганса об уходе шуцбундовцев из Вены: «Значит, побили они вас, фашисты? — с мальчишеской прямотой,

в упор, не скрывая осуждения, но и не скрывая сожаления, вполголоса спрашивает Санька».

По ходу сценария Санька сталкивается не только с чистыми источниками, питающими его интернационализм и революционность. Ему предстояло пройти и через нелегкие испытания, драмы, часто непонятные.

Арестован отец Тани Якимовой, Санькиной приятельницы. Уехал «на учебу» Ганс. Санькин одноклассник Матюхин, очевидно со слов отца, высказывает предположение, даже уверенность: Ганс ни на какой ни на учебе, а «припухает» там же, где и Якимов. Оскорбленный до глубины души Санька бьет Матюхина...

А все же, где Ганс?

Мама Галя не выдерживает вопрошающего Санькина взгляда: передает сыну подарок — испанскую шапочку с кисточкой. Тут все ясно. Но что же с Якимовым? Кто он: враг народа или друг народа? Санька ставит вопросы решительно и открыто — иначе он не может. «Он просто... народ»,— говорит мама Галя про Якимова, но от прямого и всеобъясняющего разговора уклоняется...

Есть у Рекемчука и другие сцены, где его герои уходят от разговора на такие темы. И неясным становится, как они относятся ко всему сложному, о чем умалчивают. От неясности этой может сложиться впечатление, что они понимают больше, чем понимали на самом деле.

А ведь в жизни-то часто бывало так: люди хорошо знали невиновность или весьма условную виновность (поворчал насчет каких-то неполадок в жизни) близкого человека, но не сомневались в том, что другие арестованные — и в самом деле враги народа. Подозрительность, пугающее сознание опасностей, таившихся в коварстве многочисленных предателей, шпионов, диверсантов, террористов, так захватили людей, что мрачные афоризмы вроде «лес рубят — щепки летят» или «лучше посадить десять невиновных, чем пропустить одного врага» казались убедительными, рожденными логикой классовой борьбы, объяснениями отдельных несправедливостей. При тогдашнем состоянии умов и настроений каждая известная тебе несправедливость казалась частной. А в том, что лес надо рубить, у людей, преданных коммунизму, сомнений не было.

Может быть, психология Гали была иной. Может быть, Галя искала и находила иные объяснения происходящему. Во всяком случае, она искала. И находила такие, которые не мешали ей оставаться революционером, сохранять веру в вождя. У Рекемчука нет этих исканий, объяснений... Вместе со своими героями он уходит от разговора. Не показывает он и всей сложности переживаний, вызванных у вернувшегося из Испании Ганса и Саньки кадрами кинохроники о «дружественных встречах» Молотова с Риббентропом и Гитлером.

Зато Рекемчук психологически тонок и последователен во всех сценах, где речь идет о взаимных отношениях героев, о роли политики в этих отношениях,— тут он ищет и в большинстве случаев находит путь к анализу характеров.

...Один из товарищей Ганса по эмиграции — Карл Рауш — уезжает на родину: он решил, что после подписанного Молотовым и Риббентропом пакта и с нацистами можно жить в мире. Гневные слова и предостережения Ганса Мюллера не помогают: Карл Рауш уходит...

«Когда дверь за Карлом захлопнулась, Ганс тяжело опустился на стул. Дрожащей от волнения рукой потянулся к бокалу с коньяком...

Рука Саньки легла на руку Ганса.

— Не надо... папа.

Он впервые так назвал его».

Рекемчук психологически точно показывает момент, когда Ганс стал для Саньки совсем-совсем родным.

Сложности и драмы жизни не ослабили убеждений и чувств, сделавших Саньку человеком революционного миропонимания. Он и в годы пакта с Германией и в годы войны, взрослея, набираясь опыта, продолжает мерить жизнь, людей, человеческие отношения прямыми и ясными мерками революции.

...Кончилась война. На этот раз фашистов побили. Но они еще могут подняться. Поэтому Санька Рымарев становится курсантом летного училища. Поэтому Ганс Мюллер получает приказ своей партии — вернуться на родину на партийную работу.

Они расстаются, как солдаты:

«Поезд медленно двинулся.

Порывисто обняв Саньку — щека у щеки, рука в руке — Ганс вскакивает на подножку вагона.

Мама Галя и Санька машут ему.

Он тоже машет им — удаляясь.

И в какой-то последний момент, когда они

были так далеко друг от друга, машущая Санькина рука, распрямившись сама собой, прикасается к козырьку фуражки, а машущая рука Ганса Мюллера сжимается в упругий и сильный кулак, взнесенный к виску».

Широкое вторжение политики во внутренний мир человека давно уже стало примечательной особенностью советских людей разных поколений. О «телеграммах утренних газет», которые «легкой жизни нам не обещают», сейчас думают не только поэты и публицисты. И не только «пикейные жилеты» о международном положении разговаривают. Кстати, само это понятие как обозначение некоего чудачества ушло из литературного и житейского обихода. «Пикейные жилеты» рассуждали о политике более или менее умозрительно, равнодушно: то были послеобеденные словопрения — род праздного времяпрепровождения. Наши современники обращаются к политике не для того, чтобы время коротать. Они заинтересованно переживают происходящие события. Без этого они просто не могут.

Каждый пытается осмыслить ход истории. Каждый по-своему.

Человеческие мысли и переживания не бывают ничейными. Зависящие от времени, от общества, в повседневной жизни они выступают очень индивидуально — словно бы вольная игра ума, ни от чего другого не зависящая, кроме как от своих исканий и прихотей.

Не просто в защиту индивидуализации героев произведения пишутся эти слова. Индивидуализация характеров в смысле более свободного развития личности человека, не согласного быть «винтиком», самостоятельность мышления, рост инициативы, творческой активности — все это реальные черты самой современной жизни. На их фоне обезличенность человека выглядит по-иному, а надо ли говорить, что далеко не все наши современники уже отрешились от обезличивающих человека догм и шаблонов вчерашнего дня.

Стало быть, проблема кинематографического раскрытия человека в индивидуальном своеобразии его мышления не исчерпывается поисками красок, индивидуализирующих язык. Сейчас речь идет о большем — о создании образов, через которые отчетливее читается движение жизни, видны перемены, вызванные XX и XXII съездами партии и их влиянием на духовный мир советского человека.

Казалось бы, все это элементарно. Однако в фильмах, посвященных современнику, то и дело появляются герои с таким устойчивым запасом речевых клише, с такой обезличенностью «высказываний», что их легко представить и в фильме о сороковых годах и в фильме о пятидесятых.

«...З и н к а. Знаешь, Мотька! Всем известно, ты у нас личность исключительная. Ха-ха-ха! Настоящий продукт эпохи!

М о т я. Эт, например?

З и н к а. А ты знаешь, что характерно для нашей эпохи?

К л а в а. Зинка, не лезь в философию. А то замуж никогда не выйдешь!

М о т я. А ну, скажи!

З и н к а. А как же, работаешь ты с удовольствием.

М о т я. Да.

З и н к а. Вот так и получается. Служение обществу — твоя личная необходимость.

М о т я. Правильно! Девчонки, выходит, что я и есть человек будущего!»

Эта сцена взята из фильма «Половодье» (сценарий Р. Буданцевой, режиссер И. Бабич). Она идет под всплески воды — девушки купаются. Треск безликих слов делает сцену почти пародийной. Она вовсе не проясняет людей в их индивидуальном отношении к важным понятиям. И это не просто частный просчет одной неудачной сцены.

В «Половодье» речь идет о животноводах передового колхоза, о доярке, Герое Социалистического Труда, о борьбе с пережитками собственничества. Тема фильма актуальна. И тем не менее он создавался в отрыве от жизни.

Размышления и переживания героев фильма лишены красок, диктуемых историческим моментом. Такой фильм — я имею в виду не только его коллизии, но и строй мышления изображаемых людей — мог появиться и три и шесть лет тому назад... В фильме не схвачено реальное движение общества, развитие характеров. А не показав, как время духовно и нравственно обогащает людей, авторы фильма обеднили своих героев.

У фильма «Никогда» (сценарий Г. Поженяна, постановка В. Дьяченко и П. Тодоровского) иные недостатки, иные просчеты. Но они того же корня при всей своей внешней непохожести на недостатки работы Буданцевой и Бабич.

Многие сцены фильма сделаны мастерски. Его режиссерский образ строг по мысли, очень точен — в пределах замысла, — очень выразителен. Работа П. Тодоровского—главного оператора (он же один из постановщиков фильма) позволяет смело пророчествовать: в плеяде молодых появился еще один мастер, который может многое дать нашему кинематографу. Е. Евстигнеев в роли Александра Ивановича раскрывает новые грани своего незаурядного дарования. Можно было бы назвать и другие достоинства фильма.

И тем не менее фильм не стал фактом большого искусства. Несмотря на острую злободневность и общественное значение темы. Несмотря на мастерство режиссуры, оператора, исполнителя главной роли.

Когда смотришь фильм, складывается впечатление, что, опасаясь «лобового» решения темы, авторы пошли «в обход» проблем, которые их волнуют: прямые слова и кинематографические решения заменены системой иносказаний и намеков.

Я не думаю, что эти недосказанности рождены гражданской робостью, осторожничанием. Мы знаем, что поэт Григорий Поженян, автор сценария, не из тех, кто укорачивает свои замыслы из-за всяческих опасений. Все дело именно в том, что поиски лаконичности кинематографического языка, поиски многозначности скупо прочерченного рисунка увели авторов фильма дальше черты, обозначенной его темой и жизненной логикой: лаконичности они добились, глубокой содержательности—нет, вместо нее получилась внешняя многозначительность. Такое случилось потому, что замысел фильма, его драматическая идея основаны на одном только эмоциональном отрицании изображаемого в фильме типа руководителя.

Думается, что с этой особенностью фильма связано и его название: слово «никогда» в устах авторов звучит и как осуждение тому дурному, что порождало таких холодных сановных деятелей, и как призыв — не допустить возврата к старому, возрождения нравов, формировавших Александра Ивановича.

Но сейчас уже мало осуждения и призывов. Нужен трезвый и всесторонний анализ того, что мы осуждаем, с чем боремся, против чего предостерегаем.

Кто такой Александр Иванович? Вопрос этот может показаться странным, если учесть, что фильм «монографичен»: именно Александру Ивановичу и только ему посвящен, остальные фигуры эпизодичны и служебны. И тем не менее такой вопрос неизбежен. В чем существо изображаемого типа? Каково реальное содержание его драмы? Может быть, это драма индивидуального характера и только? Ведь бывают в жизни и такие случаи: человек сухой, холодный, нелюдимый оказался руководителем коллектива. Отношения с людьми у него не ладятся, тому помехой — личные качества: характер не тот. А, скажем, в конструкторском бюро, отвечая только за себя, он может стать дельным и ценным работником, хотя и не очень приятным для сослуживцев.

Ясно, что авторы фильма не такую драму, не такую судьбу имели в виду. Но они почти ничего не сделали, чтобы объясниться со зрителем, чтобы высветить суть изображаемого. Очевидно, они были уверены: стоит намекнуть и все станет ясно. Они не учли одной простой вещи: отрыв от масс, деляческий подход к людям, бюрократизм существовали до культа личности и существуют сейчас. Причем существуют не только в тех разновидностях, которые порождены именно культом. Мы нередко встречаемся с бюрократами более древней формации: если культ личности и повлиял на них, то лишь в том отношении, что тормозил борьбу с ними, открыл новые возможности для их распространения и самоутверждения.

Нельзя культ личности делать всеохватывающей метафорой. Это вполне определенное историческое явление. Когда искусство показывает последствия культа, тут обязательно нужен конкретно-исторический подход, нужен анализ изображаемого не только в критике, но и в процессе самого изображения.

Такого анализа в фильме нет. Историческое «происхождение» Александра Ивановича не раскрыто ни сюжетом, ни — что еще важнее — самим изображением характера. А надо ли говорить, что и без расширения временных рамок кинематографического действия, в пределах тех дел, какими занят Александр Иванович, авторы фильма могли — будь у них более точный замысел — полнее, яснее показать «историю характера»: в поведении, мыслях и чувствах своего героя.

Они этого не сделали. Более того. Они страшно ограничили других героев фильма, людей, окружающих Александра Ивановича, соприкасающихся с ним. В основном вокруг Александра Ивановича — только его

жертвы и свидетели его «машинообразной», бездушной, хотя и энергичной деятельности.

Человеческий «фон», на котором действует Александр Иванович, удивительно пассивен и в этом смысле очень не современен. Он состоит из людей, которых можно сравнивать с «винтиками»... Они почти совсем не противодействуют своему сановному директору и даже не пытаются понять, что же это такое, их Александр Иванович. Ведь нельзя же считать сколько-нибудь серьезной попыткой «раскусить» директора пляжный разговор Федора с Ириной.

«Федор. Вы знаете, вот я кого угодно могу представить себе на пляже, а его — нет.

Ирина. Ему сейчас очень трудно.

Федор. Можно подумать, что он один работает за всех.

Ирина. Я вас не понимаю.

Федор. По-моему, вы-то должны это понимать.

Ирина. Он — директор, а не массовик-затейник. Что вы от него хотите?

Федор. Это как раз тот случай, когда нужно говорить какие-то высокие, серьезные слова, а я не умею.

Ирина. По-моему, это слишком серьезный разговор для пляжа. Не хочу ни о чем думать. Хочу купаться. А если у вас есть какие-нибудь претензии, то скажите ему об этом лично.

Федор. По вторникам и четвергам, от пяти до семи вечера.

Ирина. Почему?

Федор. Приемные дни».

А это, по сути дела, единственный разговор о директоре как об определенном типе работника и человека.

Показывая, осуждая руководителя, не умеющего и не желающего работать с массами, авторы фильма не задумались по-настоящему над историей этого типа, не обратились к опыту борьбы партии с бюрократизмом, которая многое прояснила бы им и заставила по-иному показать не только Александра Ивановича, но и людей, его окружающих.

Как мы знаем, после Октября В. И. Ленин неоднократно возвращался к вопросам борьбы с бюрократизмом. Об опасности бюрократизма он говорил с прямотой и резкостью, прямо-таки поразительными для тех дней, когда вопрос «кто — кого?» решался еще на фронтах гражданской войны, когда молодая республика была очень слаба, а международная обстановка необычайно тяжела.

«...Государство у нас рабочее с бюрократическим извращением»*,— говорил Ленин. «Борьба с бюрократизмом,— подчеркивал он,— потребует десятилетий. Это труднейшая борьба»**.

Говоря о бюрократизме столь резко и открыто, Ленин исходил из нерушимого принципа партийной политики:

«Надо уметь признать зло безбоязненно, чтобы тверже повести борьбу с ним, чтобы начать еще и еще раз сначала — нам придется много еще раз, во всех областях нашего строительства начинать повторно сначала, исправляя недоделанное, выбирая разные пути подхода к задаче»***.

Но откуда бюрократизм в молодом революционном государстве, какие корни его питают? В «Проекте Программы РКП(б)» Ленин писал:

«Часть потерянных ею позиций бюрократия пытается вернуть себе, используя, с одной стороны, недостаточно высокий культурный уровень масс населения, с другой — крайнее, почти сверхчеловеческое напряжение сил самого развитого слоя городских рабочих на военной работе»****.

Для борьбы с бюрократизмом, по мысли Ленина, нужна самая тесная связь государственного аппарата с массами. Нужен демократизм, основанный на меньшей формальности, большей легкости выбора и отзыва. Нужны самые разнообразные формы и способы контроля снизу. Бороться с бюрократизмом до конца, до полной победы над ним, подчеркивал Ленин, можно лишь, когда все население будет участвовать в управлении.

«...До сих пор,— писал он,— мы не достигли того, чтобы трудящиеся массы могли участвовать в управлении, — кроме закона, есть еще культурный уровень, который никакому закону не подчинишь. Этот низкий культурный уровень делает то, что Советы, будучи по своей программе органами управления через трудящихся, на самом деле являются органами управления для трудящихся через передовой слой пролетариата, но не через трудящиеся массы»*****.

* В. И. Ленин, Сочинения, изд. 4, т. 32, стр. 6.

** Там же, стр. 35.

*** Там же, стр. 331.

**** Там же, т. 29, стр. 89.

***** Там же, стр. 161.

Слой рабочих, который управляет, добавлял Ленин, непомерно, невероятно тонок.

Ленин настойчиво требовал от партийных и государственных органов более широкого привлечения масс к управлению. В частности, он специально говорил о смелом выдвижении молодых коммунистов. При этом уточнял:

«Конечно, смелость нельзя понимать так, чтобы сразу вручать новичкам ответственные посты, требующие знаний, которыми новички не обладают. Смелость нужна в смысле борьбы с бюрократизмом...»*.

И далее Ленин определяет конкретные меры — как подойти к выдвижению молодых кадров, как обеспечить их обучение и рост на практической работе, как использовать специалистов в этом деле.

Разумеется, как бы ни были действенны эти меры, выдвижение молодых кадров из трудовой массы не проходило гладко, что называется, без сучка, без задоринки. Недостаток культуры в массе не только ограничивал возможности привлечения трудящихся к управлению, но сказывался и на уровне, на качестве работы многих новых работников аппарата.

Характерно, что если в 1919—1920 годах Ленин больше писал и говорил о самой проблеме привлечения масс к управлению, выдвижения в аппарат новых кадров, то в 1921—1922 годах, когда к управлению были уже привлечены тысячи людей из среды рабочих и крестьян, Ленин, не снижая внимания к проблеме дальнейшего выдвижения новых кадров, сохранявшей всю свою остроту, все чаще возвращается к вопросу качества работы сотрудников госаппарата, в том числе и новых, в том числе и коммунистов. Был уже накоплен определенный опыт, показывающий, что бюрократизм часто захлестывает и людей, беспредельно преданных Советской власти, людей, которые пришли в аппарат свободными от бюрократических замашек и привычек.

«Самый худший у нас внутренний враг — бюрократ, это коммунист, который сидит на ответственном (а затем и на неответственном) советском посту и который пользуется всеобщим уважением, как человек добросовестный. Он немножко дерет, но зато в рот хмельного не берет. Он не научился бороться с волокитой, он не умеет бороться с ней, он ее прикрывает»**.

* В. И. Ленин, Сочинения, т. 30, стр. 54.

** Там же, т. 33, стр. 199.

В Политическом отчете ЦК XI съезду партии Ленин рассказал такую историю.

При временных и редких (из-за болезни) наездах в Москву ему, Ленину, бросились в глаза отчаянные и страшные жалобы на Внешторг. Он попытался на одном конкретном случае разобраться, в чем дело, как получается, «почему эта машина не идет».

Московскому потребительскому обществу (МПО) нужно было купить консервы. Нашелся поставщик — француз. Причем он готов был продать консервы за советские деньги. Казалось бы, дело проще простого. Москва голодает. Консервы нужны. Продавец есть. Деньги тоже есть. И тем не менее дело не двигалось — оно тонуло в аппарате Внешторга. Для решения этого очень ясного вопроса потребовалось вмешательство многих инстанций и людей, в том числе члена Политбюро ЦК и одного ответственного дипломатического работника, потребовалось специальное постановление Политбюро.

Почему же это не сделано было без такого высокого вмешательства, почему таким несложным делом пришлось заниматься Политбюро? «Чего нехватало? Политической власти? Нет. Деньги нашли, так что была и экономическая власть и политическая. Все учреждения на месте. Чего нехватает? — Культурности 99 сотых работников МПО, против которых я ничего не имею и считаю превосходными коммунистами, и работников Внешторга,— они не могли культурно подойти к делу»*.

Характерно, что, узнав про эту волокиту, Ленин написал письменное предложение в ЦК: всех работников из московских учреждений, виновных в этой волоките, всех, кроме членов ВЦИК, которые неприкосновенны, посадить в худшую московскую тюрьму на шесть часов, а из Внешторга — на тридцать шесть часов. Но когда стали искать, кого посадить, оказалось, что виновные не найдены и их невозможно было найти из-за безалаберщины и бестолковщины в организации дела.

Вывод Ленина ясен и поучителен: культурности не хватило... А это значит, что уровень культуры, организованности, деловитости тех работников, которые были причастны к волоките с консервами, не отвечал делу, которое им было поручено, постам, какие они занимали.

* В. И. Ленин, Сочинения, т. 33, стр. 265.

Таков один из источников бюрократизма. Он существовал, как мы знаем, и до культа личности. Что же произошло с ним в годы культа?

Сталин постепенно предавал забвению ленинский реализм в анализе истоков бюрократизма, его причин и разнохарактерных проявлений. Начатая Лениным борьба с бюрократизмом застопорилась.

Нельзя сказать, что она не велась. Партийные организации в центре и на местах не мирились с бюрократизмом. Принимались решения, направленные на преодоление как тех разновидностей бюрократизма, которые остались в наследство от старого чиновничества, так и тех, которые порождались бескультурьем, слабостью, неопытностью новых кадров. Но сам процесс утверждения и распространения культа личности неизбежно сковывал, ограничивал эту борьбу.

Более того. В конце тридцатых годов многие опытные, выросшие еще при Ленине работники были незаконно репрессированы, на их место часто выдвигались работники, не имевшие необходимого опыта, знаний, революционной закалки. Они должны были набираться навыков, знаний, опыта работы в процессе практического освоения порученного дела. Многие из них стали умелыми работниками, хорошо проявившими себя и в войне и в послевоенные годы. Но среди выдвиженцев конца тридцатых годов оказалось и немало таких, которые получили работу «не по росту души», при всем старании не могли дотянуться до уровня, какого требовало порученное дело. По этой простой причине они не вносили и не могли внести в работу творческого элемента. Они не обогащали, а обедняли порученное им дело, пригибая его до своего уровня. В работе они культивировали методы администрирования — с их помощью легче «руководить»; от критики загораживались изощренными приемами согласований, перестраховки и других форм бюрократического функционирования.

Проводившееся Сталиным ограничение демократии, забвение ленинских принципов и традиций контроля, чрезмерная централизация руководства, принижение инициативы и прав местных органов — все это способствовало живучести, а в ряде случаев и процветанию бюрократизма. Разумеется, среди бюрократов были не только преждевременно или необоснованно выдвинутые. Были и другие разновидности — сейчас не об этом речь. После XX съезда партии положение переменилось. Ленинская идея привлечения масс к управлению приобрела новый размах и новую действенность. Растет творческая инициатива советских людей, их решительность в борьбе с бюрократами.

Авторы фильма «Никогда» могут сказать: все это так, но при чем тут наш фильм?

А я думаю, что без серьезного осмысления истории и опыта борьбы с бюрократизмом, процессов, происходящих сейчас в рабочей среде, нельзя по-настоящему показать Александра Ивановича, его окружение, отношение к нему со стороны тех, кем он командует (тут не очень-то подходит слово «руководит»).

Герой фильма живет и действует как бы вне времени. Во всяком случае, среди людей, его окружающих, мы почти не видим своих современников, которые много думают и много спорят о жизненных явлениях и проблемах, объясняющих появление Александров Ивановичей и других разновидностей оторванных от народа сановников, а главное — борются против бюрократизма разных формаций, борются с активностью и непримиримостью, рожденными XX и XXII съездами партии.

Фильму не хватает глубокой правдивости в раскрытии характера героя и в обрисовке жизненных обстоятельств, людей, которые его окружают. Это отступление от элементарных принципов нашего искусства и определило его существенные слабости.

●

В последнее время заметно активизировались поиски современного языка кино — ими заняты сейчас кинематографисты разных поколений. Они понимают, что смелая и глубокая разработка современной темы требует современности самого искусства. Что социалистический реализм — не собрание канонов, а живой, развивающийся метод — не является достоянием одних только учебников и теоретических трактатов. Это рабочая истина мастеров кино: нельзя быть верным традициям советского искусства, не развивая этих традиций. Те кинематографисты, которые топчутся на месте, традиций не уважают: они растранжиривают наследие своих предшественников; в конечном, объективном результате своей деятельности они парадоксально сходятся с теми, кто нигилистически третирует традиции.

В условиях сегодняшней активизации творческих исканий не лишне еще раз повторить общеизвестное: только те открытия хороши, которые помогают воплощению правды жизни.

При оценке исканий и находок только этот критерий реалистичен. И я не мог, скажем, незавершенность кадра или сцены всегда считать признаком современности фильма — вне зависимости оттого, какую «службу» она служит во взаимоотношениях экрана и зрителя. В одном случае эта незавершенность помогает немногословно сказать о многом — возбуждает зрительскую догадку и фантазию, помогает родиться ассоциациям. В другом случае она остается кинематографической «ужимкой», манерничанием в духе полюбившегося образца — правде жизни не помогает, наоборот, затуманивает зрительское восприятие фильма, оставляет его на поверхности изображаемых явлений: ради модной недосказанности автор обрывает кинематографический разговор там, где должен начаться анализ изображаемого... Ясно, что в этом случае незавершенность сцены при всей своей внешней «модерности» окажется диссонирующей времени, жизни, в которой приобрели такое значение реалистическая трезвость мышления, анализ фактов и процессов.

С этой точки зрения можно было бы разобрать и некоторые другие приметы современной кинематографической формы. Но и без такого разбора ясно, какое решающее значение имеет реальное содержание того или иного кинематографического открытия, как опасна бывает канонизация приема, как много может потерять фильм, если все его элементы не выверены высокими задачами воспроизведения правды жизни, определяющими общественное, воспитательное значение любого произведения.

М. БЛЕЙМАН

Революционное прошлое живет

Заметки кинодраматурга

С того дня прошло шестьдесят лет. В июле 1903 года в Брюсселе в отнюдь не торжественной обстановке был открыт II съезд Российской социал-демократической рабочей партии. В этот день окончательно оформилась великая организация революционеров-большевиков, которая, по словам Ленина, должна была повернуть историю России и всего человечества.

Конечно, горько, что советские кинематографисты не сумели поставить фильм к этой знаменательной дате. Ну что ж, может быть, через год-два мы спохватимся и сделаем картину о съезде, о его делегатах, иногда с опасностью для жизни пробиравшихся через границу, о Ленине, который впервые в истории определил задачи партии нового типа — партии большевиков.

Но речь пойдет не только о том, что нужно поставить такую картину. Сейчас, после XX и XXII съездов партии, после появления больших документов о партийной политике в искусстве, нужно подумать о путях развития нашего историко-революционного фильма, вспомнить о том, что сделано было хорошо, и о том, что было сделано плохо, отделить плодотворные и живые явления от явлений застойных и вредных, подумать о новом стиле историко-революционной кинематографии.

Конечно, главное в нашем искусстве — современность. Но мы никогда не отказывались от использования исторического опыта и учились на нем.

Вот почему наше искусство должно сосредоточить усилия на том, чтобы во весь рост показать, как в условиях жесточайшего классового гнета и полицейского террора, в условиях интервенции и кровопролитных войн росла, мужала, рождала героев и побеждала Партия, преобразующая мир.

1

Это было чудом. Рассказ о том, как матросы отказались есть червивое мясо, неожиданно стал поэмой, поэмой о высшей справедливости, поэмой о подвиге народа, поэмой о революционном действии. Примерно так описывал Л. Фейхтвангер свои впечатления о фильме «Броненосец «Потемкин».

Для историка советского искусства это чудо, если можно так выразиться, было закономерным. Народ, совершивший величайшую революцию, ставший хозяином своей земли и своей судьбы, хотел осознать историческое значение переворота, который он совершил.

Для этого нужно было не только заново осмыслить всю историю государства, но и ввести в исторический обиход новые факты и новые имена. История России должна была стать из истории империи Романовых историей народных движений. Но именно эта история до революции искажалась или хранилась под спудом. За чтение книги Туна «История революционного движения в России» сажали в тюрьму. Другая «История революционного движения», написанная жандармским генералом Спиридовичем, предназначалась для охранных отделений и была снабжена грифом «для служебного пользования».

Революция раскрыла архивы, вызвала к исторической жизни многие и многие факты, позволила вспомнить имена героев революционной борьбы. Недаром в первые годы после Октябрьской революции на книжном рынке появились мемуары революционеров, сборники документов, возникли журналы, целиком посвященные революционной истории. В нашем искусстве появилась историко-революционная тема.

Благодаря новому подходу к истории, благодаря новым фактам могли возникнуть историко-революционный роман, поэма, драма. «Одеты камнем» О. Форш — книга об узниках Петропавловской крепости — стала такой же популярной, как книги о революционной современности. На театре появились драмы, посвященные революционной истории — от «Пугачевщины» К. Тренева до «1881 года» Н. Шаповаленко. Кинематография уделила едва ли не половину своего репертуара теме истории революции. Так были поставлены «Дворец и крепость», «Девятое января», «Машинист Ухтомский», «Каторга». Как вершины искусства появились «Потемкин», «Октябрь», «Звенигора», «Мать», «Конец Санкт-Петербурга».

Надо оговориться, что многие из историко-революционных фильмов строились на мелкой сюжетной основе и в силу этого никак не могли серьезно отразить глубину исторического процесса. Мелодраматическая история любви второстепенного декабриста Анненкова к Полине Гебль нисколько не выражала подлинной истории Декабрьского восстания на Сенатской площади. В «Девятом января» интерес зрителя был сосредоточен главным образом на фигуре Гапона, а тема «генеральной репетиции» пролетарской революции, тема Советов рабочих депутатов как новой, революционной формы власти оказалась попросту обойденной. В поверхностности можно упрекнуть и другие фильмы.

Не нужно сейчас излишне резко относиться к их авторам. Они решали историко-революционную тему, как могли и как умели, в масштабах своего понимания революции и в масштабах своего таланта (из фильмов этого типа нужно исключить разве «Каторгу» Ю. Райзмана, страдавшую теми же недостатками в решении темы, однако талантливую и своеобразную).

Настоящие историко-революционные фильмы связаны с именами Эйзенштейна, Довженко, Пудовкина. Они утвердили новый подход к революционной истории.

Задачей Эйзенштейна, Пудовкина и Довженко было создание образа революционного народа. Это бесспорно удалось и в «Потемкине», и в «Конце Санкт-Петербурга», и в «Звенигоре». Был создан революционный эпос.

2

Припомним, как пришла подлинная история в искусство.

Интерес к истории в XIX веке, веке борьбы реализма и романтизма, был признаком романтического стиля.

«Исторический» герой классицизма, да и до него, был всего только псевдонимом героя современного. Искусство классицизма совершенно откровенно рядило современника в исторические одежды. Реальные события войн Карла Великого мало волновали автора «Сида», и даже значительно позже Вольтер, создавая трагедию, посвященную Магомету, вовсе не интересовался его историческим характером.

Подлинная история приходит в искусство только с Вальтером Скоттом, да и то в сильно ограниченном виде. Дело в том, что реализм исторических обстоятельств, реализм, так сказать, археологический, никогда не совпадал у Вальтера Скотта с историзмом в изображении человека. Больше того, Вальтер Скотт вырабатывает точные и принудительные признаки поэтики исторического романа. Их превосходно сформулировал Бальзак, который, анализируя роман Э. Сю «Мальтийский командор», сравнивает его с «Квентином Дорвардом» и упрекает Сю в том, что он отступил от принципов Вальтера Скотта. Бальзак считал, что героем исторического романа должно быть «частное» лицо, а лицо «историческое» может появиться в нем только для того, чтобы изменить судьбу «частного» лица. Так и фигурирует Людовик XI в «Квентине Дорварде». Поэтика классицизма, где герой всегда значителен,

хотя и неисторичен, уступает место романтической поэтике. Поэтика романтизма превращает «историческое» лицо в «частное». Романтика интересует не судьба государственной идеи, которая всегда персонифицируется в герое классицистического искусства, а частная судьба, хотя бы ее носителем и было лицо «историческое». Так, Шиллера больше всего интересуют «частная» судьба Марии Стюарт, а не та историческая борьба, героиней которой была шотландская королева. Возникает не историческая, а абстрактная моральная тема.

Нужно отметить, что Бальзак, излагая принципы поэтики Вальтера Скотта, несколько ее модернизирует в духе буржуазного реализма. Он выдвигает на первый план большую тему буржуазного реализма, тему отношений личности и общества, тему пересечения частных и исторических судеб. Его интересует не совпадение частной судьбы и судьбы исторической, как в классицизме, где герой всегда исторический демиург, а наоборот, их несовпадение, ломка частных судеб судьбой исторической.

Но вот в литературу приходят Пушкин и Толстой, и содержание исторического романа и драмы резко меняется. Правда, Пушкин не успел завершить революционный переворот в поэтике исторического романа и драмы — «Пугачев» не был закончен, а «История Петра» только начата. Но Толстой написал «Войну и мир». Любопытно, что в сознании историков литературы эта книга до известной поры не была историческим романом. О ней говорили, как о романе нравоописательном, философском, бытовом, психологическом, но меньше всего, как об историческом романе, хотя именно с ним в литературу пришла подлинная история. Произошло это потому, что Толстой совсем по-другому, чем его предшественники, ставил в своем романе вопросы исторического бытия. Он не верил в героя, как исторического демиурга, его не занимала ломка частной судьбы. Толстой не был ни классицистом, ни романтиком. Он был реалистом, и его занимал вопрос, как творится подлинная история, как она творится не героем, а народом. Отсюда многоплановость книги Толстого, отсюда категорический и часто даже неоправданный, как всякая крайность, отказ от сообщения поступкам отдельных людей исторического значения. Для Толстого историческое движение — в движении множества «частных» судеб, руководимых «частными» интересами, которые в известной момент совпадают, причем совпадают в период большой опасности для народа и его духовного подъема. Так в романе и возникает образ «дубины народной войны», которая, в конечном счете, и решила, по Толстому, судьбу Наполеоновского нашествия. Впервые в историческом романе возникает образ народа, который творит свою историю.

«Война и мир» была примером удивительного новаторства, примером нового, реалистического подхода к истории, явлением нового стиля исторического романа как романа реалистического.

Толстой впервые показал, что реализм исторического повествования неразрывно связан с историей народных масс.

Социалистический реализм явился следующим, принципиально новым этапом в овладении исторической темой.

3

Вспомним творческие дискуссии начала тридцатых годов— «полотно или драма», «поэзия или проза». Советская кинематография тех лет развивала новаторский стиль предыдущего периода — периода «Броненосца «Потемкин». Иногда это была полемика с собственными творческими принципами. Так, Г. и С. Васильевы ставят «Чапаева» после «Спящей красавицы» — фильма условно-поэтической манеры. Так, Г. Козинцев и Л. Трауберг, поставившие романтическую картину «СВД» и условно-поэтический «Новый Вавилон», приходят к реалистической трилогии о Максиме. Таков же и путь С. Юткевича к «Человеку с ружьем».

Реалистическое искусство немыслимо вне интереса к индивидуальной судьбе человека. Может показаться, что творческие открытия 30-х годов были близки к первым наивным опытам историко-революционной кинематографии доэйзенштейновского периода, что, к примеру, какой-нибудь «Машинист Ухтомский» ближе к «Чапаеву», чем «Потемкин». Конечно, это упрощение процесса (кстати, характерное для некоторых авторов «Очерков истории советского кино», которые, стремясь представить историю нашей кинематографии как «единый поток» реализма, готовы преувеличить значение первых фильмов советской кинематографии и ведут генеалогию социалистического реализма чуть ли не от Висковского, который о реализме даже не подозревал). Дело, конечно, сложнее, и реализм «Чапаева» ничего общего с натурализмом «Девятого января» не имеет. Новый реализм явился в результате серьезных и плодотворных поисков и не был простым следованием бездумной традиции «реализма на подножном корму».

В кинематографию пришел человек с неповторимой судьбой, с характерностью, с психологией, короче, пришел герой реалистической прозы и реалистической драмы.

Но это была новая проза и новая драма. Прежде всего эта новизна сказалась в постановке вопроса об отношениях между судьбой героя и историческими судьбами.

4

У старого большевика спросили, в чем заключалась его партийная работа. Он ответил: в моей жизни. В этом удивительном высказывании проявился не только характер человека. Это был принцип жизнедеятельности, принцип существования. И естественно, при столкновении с такого рода героем должен был потерпеть крах принцип поэтики «частной» жизни.

Революционная деятельность — всегда в совпадении личной судьбы и судьбы народа. Революционное Советское государство осуществляет свое историческое дело в соответствии с интересами народа. Отсюда и жизнь, понятая как участие в революционном движении, отсюда и в искусстве новый характер, новый тип человека, новый принцип поэтики.

В работе «Карл Маркс» Ленин говорил, что дворянские и буржуазные историки «во-1-х, ...в лучшем случае рассматривали лишь идейные мотивы исторической деятельности людей, не исследуя того, чем вызываются эти мотивы, не улавливая объективной закономерности в развитии системы общественных отношений, не усматривая корней этих отношений в степени развития материального производства; во-2-х, прежние теории не охватывали как раз действий *масс* населения...»*

Ленин говорил не об искусстве. Но разве поэтика классицизма не опиралась только на идейные мотивы исторической деятельности людей, разве романтизм не отказывался от анализа объективных закономерностей и разве все буржуазное искусство не отказывалось от охватывания действий масс?

Искусство социалистического реализма посвящено именно деятельности масс. Оно не только анализирует социальные закономерности, но и показывает человека, его судьбу, как выражение деятельности масс.

Реалистический герой совсем не тот «рупор духа времени», о котором писал Энгельс Лассалю, критикуя его драму «Франц фон-Зиккинген». Энгельс отрицал романтическую традицию изображения героя и советовал Лассалю «шекспиризировать», то есть обратиться к описанию и анализу конкретного исторического человека, обратиться к его индивидуальной судьбе.

Представление о герое историко-революционного фильма как о человеке, не противостоящем истории, а, наоборот, движущем ее вперед и вместе с тем нисколько не романтическом «рупоре духа времени», характерно для лучших наших историко-революционных картин, многие из которых не устарели и сегодня. К ним, как нельзя больше, применимы слова старого большевика о том, что его жизнь и была его революционной работой. В первую очередь это относится к гениальному «Чапаеву», к образам и Фурманова и Чапаева.

Эта статья вовсе не представляет собой исследования о нашей историко-революционной кинематографии, и я не буду анализировать даже лучшие ее фильмы. Мне нужен только пример.

Трилогия о Максиме Г. Козинцева и Л. Трауберга стала классическим фильмом нашей кинематографии. Однако при единстве героя, замысла, стиля части трилогии неравноценны. Дело тут не только в качестве, но и в некоторых элементах стиля. В «Юности Максима» герой только находит свой путь в революционном движении, находит и выбирает себе судьбу. Естественно, драматургия фильма — это драматургия «романа воспитания». Напротив, в «Возвращении Максима» возникает напряженный сюжет (тайна правительственного военного заказа, которую нужно узнать). В последнем фильме трилогии — «Выборгская сторона» — драматургия делает крупный шаг вперед. Я не хочу навязывать моего мнения, но мне кажется, что этот фильм самый интересный и самый глубокий фильм трилогии. Прежде всего примечателен выбор исторического объекта. Большинство фильмов об Октябре заканчивалось великим взлетом революции, символизировавшим ее победу, — штурмом Зимнего дворца. Об этом говорили «Октябрь» и «Конец Санкт-Петербурга». И «Ленин в Октябре», и «Человек с ружьем», и «Последняя ночь» были посвящены раскрытию обстоятельств взятия власти революционным народом. Не то в «Выборгской стороне». Картина начинается с того, как раскрываются ворота Зимнего, с того, как Антонов-Овсеенко объявляет Временное правительство арестованным. Власть взята, но революция не окончена, а только еще начинается. В «буднях революции» с невероятными трудностями рождается новое, пролетарское государство. Ему мешают и старорежимные чиновники, саботирующие новую «незаконную» власть, и учредительное собрание, вокруг которого группируются силы контрреволюции, и военные заговорщики, замышляющие покушение на Ленина, и бандиты, громящие винные погреба, чтобы разрушить революционный порядок. Партии приходится отражать удары контрреволюции и в Петербурге, и на новом фронте под Гатчиной и организовывать новые формы власти на основах, еще неведомых человечеству. Партия вынуждена по-новому решать и вопросы продовольствия, и вопросы финансов, и жилищный вопрос, и вопросы судопроизводства—короче, решать весь комплекс организации новой жизни в стране. Фильм удивительно емок, в нем много событий и много людей, и каждое событие связывается с судьбами людей и страны.

* В. И. Ленин, Сочинения, изд. 4, т. 21, стр. 40.

В этом смысле, я не боюсь этого слова, удивительна сцена суда над солдаткой Евдокией. Рабочие Выборгской стороны судят темную женщину, принимавшую участие в разгроме винных погребов, торговавшую краденым вином, впутавшуюся в военный заговор. Вина ее бесспорна, но судьи интересуются и тем, почем она торговала спиртным, и есть ли у нее дети, и где она живет, и другими не относящимися к делу обстоятельствами. И вот, несмотря на то, что вина Евдокии не вызывает сомнений, следует совершенно неожиданный приговор: переселить Евдокию из подвала, учить грамоте, обеспечить продовольствием. Это «юридический нонсенс», говорит адвокат, но и он не может не признать, что в этом приговоре реализуется новая логика новых общественных отношений, возникших в стране только вчера.

Я не случайно остановился на сцене суда в «Выборгской стороне». Именно в ней с предельной ясностью реализованы принципы новой, реалистической поэтики историко-революционного фильма. В незначительном, на первый взгляд, обыденном факте раскрыто поистине грандиозное содержание. Маленькое событие оказывается и объемным и глубоким — пролетарская революция показана в нем не только как политическое освобождение от власти буржуазии, но и как освобождение от всей скверны собственнических отношений. Революция не только закладывает основы нового, лучшего общества, но уже в первые же свои дни дает человеку другую жизнь, изменяет его судьбу, превращает из жертвы исторического процесса в активного участника этого процесса. Конкретность частной судьбы полностью выражает судьбу всего народа.

Конечно, «Выборгская сторона» не единственный фильм, в котором благотворно сказались принципы новой, реалистической поэтики. Пусть в «Депутате Балтики» А. Зархи и И. Хейфица еще присутствует традиционная тема перелома человеческой судьбы под влиянием исторических событий. Но только догматик не увидит, что в этот конфликт вложено новое содержание. Если в «Юности Максима» показано, как жизнь человека неотделима от его участия в исторической жизни народа, то в «Депутате Балтики» показано, как человек приходит к исторической жизни, как революция убирает конфликт между «частной» и «исторической» жизнью.

Так советская кинематография вплотную подошла к решению задачи величайшей сложности — к созданию фильмов о Ленине. В истории нашего искусства эти фильмы сыграли большую художественную и политическую роль, но это не значит, что нужно умалчивать о некоторых их недостатках. Авторы фильмов «Ленин в Октябре», «Ленин в 1918 году» и «Человек с ружьем» добились немалого — созданный ими образ Ленина реалистичен, во многом достоверен, обладает конкретными историческими чертами. В этих фильмах мы увидели Ленина — вождя революции, руководителя народных масс и вместе с тем человека из народа.

Но отдельные тенденции этих фильмов не могут заслужить положительной характеристики. Эти тенденции привели к фальсификации, к выпячиванию роли Сталина и, наконец, к модернизации исторических событий, к упрощению действительного процесса истории. В наиболее полном и развитом виде эти тенденции обнаружились в фильмах М. Чиаурели, в частности в «Великом зареве». Речь идет не только о преувеличении роли Сталина в подготовке Октябрьской революции, речь идет о прямой фальсификации некоторых исторических фактов.

Именно в этом фильме М. Чиаурели возникла стилистическая тенденция, противостоящая выстраданному нашим искусством реализму. В фильмах М. Ромма и С. Юткевича рядом с Лениным созданы полнокровные образы людей из народа. В «Великом зареве» эти образы схематизируются, лишаются конкретных черт, судьбы, характеров. Три солдата — русский, грузин и украинец — всего только символические фигуры, лишенные каких бы то ни было примет реализма, кроме поверхностной характерности. Это шаг назад даже по сравнению с образом солдата из «Конца Санкт-Петербурга», не претендовавшим на полноту реалистической характеристики. Этот герой был символичен, у него не было индивидуальности, но он шел по фильму как представитель народа, и его судьба была народной судьбой. Обобщенно строил некоторые образы и А. Довженко. Они полны движения. В «Великом зареве» образ народа лишен движения, лишен судьбы.

Это было не случайной неудачей, а принципом. Не случайно в «Клятве» появляется схематичный и аллегорический образ матери, не случайно, что образ сталевара в «Падении Берлина» также схематичен. История борющегося и побеждающего народа в фильмах М. Чиаурели стала историей побед Сталина.

В фильмах М. Чиаурели был сделан шаг назад даже по сравнению с романтической трактовкой героя. Его герой — это демиург, властный над историей, охарактеризованный почти классицистическим способом.

Нужно сказать, что эти стилистические принципы сказались и в фильмах других режиссеров. В первой серии «Сталинградской битвы» Н. Вирты и В. Петрова есть эпизод, с предельной ясностью выражающий эту поэтику. Идут бои в городе. Люди дерутся с фашистами за каждый дом, за каждый переулок. Бой дан как массовое зрелище, как экранизация формулы старого военного устава: «бой — средоточие огня и движения». Герои битвы не индивидуализированы. Мы не видим лиц. Но вот после грохота боя возникает

торжественная тишина. Москва. Кремль. Спасская башня. По пустым, ярко освещенным лестницам поднимаются люди. Они идут медленно и величаво. Каждый поднимается по лестнице в одиночку. Наконец они собираются в зале, пустом, торжественно освещенном. Молча стоят у большого полированного стола. Медленно открывается тяжелая дверь. Выходит Сталин, неторопливо подходит к столу и величественно предрекает весь ход битвы, определяет движение к победе.

Как далек этот эпизод фильма от реальной истории, от марксистско-ленинского ее понимания, от реализма, от правды!

Я не буду больше приводить примеров. Скажу только, что искажение исторической действительности было характерным признаком ряда фильмов. В этом повинен и автор этой статьи, один из авторов «Великого гражданина».

5

Отход от реализма, сказавшийся во многих фильмах на историко-революционную тему, породил и изменение тематики этих картин. Вместо историко-революционного фильма, который должен был помочь осознать великий исторический опыт народных движений, понять руководящую роль Коммунистической партии в победе революции, в советской кинематографии возник новый жанр — жанр историко-биографического фильма. Конечно, ничего дурного в фильме-биографии нет, создание портрета исторического деятеля — законная и интересная задача искусства. Дело не в том, что ставились фильмы-биографии, дело в том, как они были поставлены.

Не нужно соблазняться внешним сходством и говорить, что в советской кинематографии возникло подобие поэтики классицизма. В истории бывают схожие явления, но она никогда не повторяется. Великий опыт реализма не мог не сказаться на фильмах-биографиях. Но, показывая подлинные факты биографии своих героев, авторы фильмов часто не были озабочены тем, чтобы проанализировать объективные закономерности в развитии системы общественных отношений, и демонстрировали только идейные мотивы исторической деятельности людей. Схема ряда картин в общем верна, но не больше, чем может быть верна схема, поскольку в ней не отражены ни своеобразие исторического процесса, ни индивидуальность его участника — человека.

Интересно сравнить два фильма, поставленные об одном музыканте: «Глинку» Л. Арнштама и «Композитора Глинку» Г. Александрова. В фильме Арнштама был ясный замысел — показать народные истоки музыки Глинки. Так, детские впечатления будущего композитора об Отечественной войне 1812 года своеобразно преломились в музыке «Ивана Сусанина» — опере о народной войне. Арнштама интересовали реальные отношения, реальная творческая биография композитора. Образ художника вырастал из народа. В «Композиторе Глинке» парадно изложены факты внешней биографии композитора.

Другой пример: сценарий «Жизнь в цвету» Довженко отличается от его же фильма «Мичурин» тем, что в фильме вытравлены (и не по воле автора) реальные черты психологии Мичурина. Герой стал всего только носителем идеи, он не живет в фильме, а декларирует свои научные принципы.

Из репертуара кинематографии совсем исчезают фильмы об истории революции, о деятелях партии, о народе, творившем историю. Иногда опущения фактов приводили к прямым искажениям истории. В фильме «Крейсер «Варяг» Г. Гребнера и В. Эйсымонта воспевался героизм русского флота, но не было сказано, что гибель героических матросов «Варяга» и «Корейца» явилась прямым следствием преступной и подлой политики царизма.

Подвиг экипажа «Варяга» — исторический факт. Недаром о нем сложена песня. Но насколько выиграл бы фильм, если бы его авторы задумались о том, что царизм обессмысливал героические поступки, приводил героику к трагедии.

Эстетика модернизации истории, ее искажения, игнорирования реальных исторических обстоятельств и психологии реальных исторических деятелей была выражением культа личности в нашем искусстве.

Конечно, многие художники создавали интересные фильмы, и это было потому, что они сумели удержаться на позициях социалистического реализма, завоеванных нашим искусством.

Трактовать все искусство эпохи как выражение «культа» и неверно и несправедливо. Несмотря на «культ личности», вопреки ему, партия и народ строили и построили новое общество. И наше искусство отражало это движение. Нельзя же только на основе хронологических данных отрицать значение такого фильма, как «Щорс» Довженко, с его народными героями, фильма, в котором был предпринят плодотворный поиск сплава эпических и прозаических элементов стиля. В эти годы был поставлен не только «Незабываемый 1919-й год» М. Чиаурели, но и «Его зовут Сухэ-Батор» А. Зархи и И. Хейфица, фильм, поставленный в лучших традициях народной драмы, с его эпическим героем. Тема активности народа, тема его революционности никогда не уходила из нашего искусства, хотя ее и заставляли потесниться.

6

Прошло как будто немного времени, но многие фильмы историко-биографического жанра, подобные «Падению Берлина» и «Клятве», безнадежно устарели, обнаружив свою лживость.

Восстановление ленинских норм партийной жизни, восстановление ленинских демократических принципов, закрепленных в новых Программе и Уставе партии, требуют от нашего искусства дальнейшего развития принципов истинной народности.

Наша революционная история является достоянием всего человечества. Опыт победоносной революции драгоценен не только для нас, он является руководством к действию и для тех, кому еще нужно завоевывать победу.

Это особенно ясно именно теперь, когда пробуждены народы, бывшие раньше объектом колониальной эксплуатации.

Как не вспомнить о том, что бойцы революционной Испании шли в бои под Брунете и Карабанчелем, воодушевленные просмотром «Чапаева» бр. Васильевых и «Мы из Кронштадта» Вс. Вишневского и Е. Дзигана? Как не вспомнить, что восставшие моряки голландского линкора «Семь Провинций» вспоминали на суде о «Броненосце «Потемкин», который они видели? В рассказанной на экране истории революционной борьбы люди черпали и энтузиазм, и силы, и убежденность.

Советская кинематография призвана сделать достоянием всего мира опыт героической победоносной борьбы Коммунистической партии Советского Союза, опыт борьбы русских революционеров.

Это обязывает к величайшей серьезности в определении тематики историко-революционных фильмов, обязывает к новому подходу ее решения.

Создание историко-революционных фильмов не должно быть случайным. Усилиями лучших наших драматургов и режиссеров нужно создать фильмы, в которых будут освещены узловые моменты истории революционного движения. В эту серию со временем должны войти не только события Октябрьской эпохи, но и больших движений восстания Разина и Пугачева, и морозовская стачка, и восстание декабристов, и всколыхнувший Россию Ленский расстрел.

Конечно, вряд ли возможно создать эти фильмы в строгой исторической последовательности. В таблице Менделеева первоначально не были заполнены многие графы, но ее создатель знал, что недостающие элементы будут со временем найдены. Неторопливо, без суеты, с сознанием политической и художественной ответственности нужно готовить планы большой истории революции на экране.

На заре советской кинематографии, когда у нас не было студий, техники, режиссер-коммунист Д. Бассалыго ставил серию фильмов «Из искры — пламя», которая должна была охватить всю революционную историю. Замысел был слишком величествен, чтобы его мог осуществить один человек. Но вспомним, что и Эйзенштейн начал свою работу в кино с постановки серии фильмов «От подполья к диктатуре». Он смог создать только три фильма этой серии. Но и «Стачка», и «Броненосец «Потемкин», и «Октябрь» были этапами в развитии нашего искусства.

Неужели сейчас на основе великого опыта социалистического реализма мастера советской кинематографии не смогут коллективно осуществить этот замысел?

Ведь мы иногда даже не подозреваем, какое богатство героических ситуаций и героических характеров, сложных, своеобразных, заслуживающих художественного воплощения, способны дать факты истории революционного движения.

Маленький одесский подмастерье, не зная пути в революционное движение, попал в анархистскую группу, был участником экспроприации, попал в тюрьму. Там его научили грамоте, там большевики — соседи по камере — воспитывали его как подлинного революционера. Ему устроили побег из тюрьмы и направили в Ленинскую партийную школу в Лонжюмо. Через месяц после тюрьмы этот человек попадает в Париж. Люди, пославшие его к Ленину, не знали адреса. Он ходил по пролетарским окраинам Парижа и, не зная французского языка, обращался к встречным рабочим с единственным словом: он говорил — «Ленин»! Это продолжалось несколько дней, и в конце концов его привели к Ленину.

В Ленинграде есть улица Петра Моисеенко. Мало кто из обитателей этой улицы помнит, кем был этот человек. А он был организатором Морозовской стачки. В его мемуарах есть такой эпизод: над стачечниками сгущались тучи, Морозовы вызвали полицию и казаков. Рабочие задумали послать телеграмму царю с просьбой о защите. Моисеенко удалось уговорить рабочих, что их телеграмма к царю не поможет. Тогда решили послать телеграмму министру внутренних дел. Единственным грамотным человеком среди организаторов стачки был Моисеенко — ему поручили написать текст телеграммы и отправить ее. Но когда он пришел на телеграф, он увидел там жандармов. Моисеенко отправился на следующий телеграфный пункт. Там тоже жандармы. Он пошел еще дальше. И там были жандармы. Так, в мороз и метель он прошел много верст до Москвы, где ему удалось дать телеграмму. Но у него была еще одна цель — он хотел посоветоваться, как быть дальше, как руководить стачкой, какие лозунги выставить, как бороться за рабочие интересы? Он хотел с кем-нибудь посоветоваться в Москве. Но

у него не было знакомых в большом городе. Правда, он знал там односельчанку, она была прачкой, стирала на чиновников. Но к этим людям он не мог обратиться. И вот Моисеенко направляется на Моховую к университету и два дня бродит, вглядываясь в лица студентов,— он надеется, что кто-нибудь как-нибудь поможет ему. Но он не решается ни к кому обратиться и возвращается в Орехово-Зуево, является в полицию и, для того чтобы предотвратить расправу над рабочими, заявляет, что является виновником стачки.

В этом эпизоде для меня раскрывается глубокий смысл. Ведь это живой факт, иллюстрирующий ленинское «С чего начать?». В нем сквозит почти трагическая тоска по революционной организации, тоска по партии рабочего класса, способной руководить революционным движением.

И разве рассказ о Моисеенко, о первой политической стачке в России не достоин стать одной из первых картин о победоносной истории коммунистов?

Несколько недель я работал в Киеве, в старинном здании Киевской бурсы, где сейчас расположился Госархив УССР. Я листал старые дела киевского охранного отделения. В протоколах допросов на толстой розоватой бумаге, в листках, исписанных небрежным почерком ротмистра Феоктистова или кудрявым почерком писарей, я находил имена Дмитрия Ильича Ульянова, Анны Ильиничны Елизаровой, Марии Ильиничны Ульяновой, работавших в киевской социал-демократической организации в 1903 году. Они были арестованы во время грандиозной «ликвидации», которую устроила киевская охранка 1 января 1904 года. Вместе с ними были брошены в тюрьму 167 рабочих, студентов, курсисток, ремесленников, составлявших костяк киевской партийной организации.

И вот что мне удалось вычитать из донесений филеров, показаний свидетелей, переписки между полковником Ковалевским и генералом Новицким. Среди арестованных была Анна Николаевна Пригоровская. История революционного движения не выделила это имя — таких революционеров, как она, было немало. Пригоровская, как тогда говорили, «держала» киевскую подпольную типографию на Мало-Владимирской улице. Молодая женщина жила одна в двухкомнатной квартире и по ночам, при занавешенных плахтами окнах печатала листовки. К ней никто не приходил, она почти никогда не выходила на улицу. Только двое детей бывали у нее каждый день и приносили «оригиналы», с которых нужно было печатать. Очевидно, эти же дети уносили отпечатанные прокламации. Типография, находившаяся в центре города, была так хорошо законспирирована, что ее удалось «взять» только через полгода после разгрома партийной организации. Вот факты. Но вдумаемся, что стоит за этими фактами. Круглые сутки молодая женщина была одна. У нее не было даже вещей — в протоколе обыска указано, что в сундуке лежало осеннее пальто и шаль — больше ничего. Каким же характером нужно было обладать, какой стойкостью, какой убежденностью, чтобы добровольно избрать такую жизнь? Я сейчас думаю не о тайне этого характера — тайны здесь нет, а о том, какими средствами воплотить эту страстную убежденность в правде революции, эту удивительную человеческую чистоту, которой всегда отличались подлинные революционеры.

Зарубежные кинокритики упрекают наше искусство в том, что оно невнимательно к человеку, что оно игнорирует сложность и противоречивость человеческого характера. Ну что ж? Вспомним «Племянника Рамо» Дидро, который на заре буржуазной революции точно рассказал, в чем причины душевной сложности и противоречивости, которую современные западные теоретики считают нормой человеческого характера.

И вот пример: Е. Драбкина в автобиографической повести «Черные сухари» рассказывает такой факт. Она не знала отца. К матери изредка приходил человек, который подолгу держал на руках ребенка и приносил ему игрушки. Мать предупредила девочку, что об этих посещениях нельзя никому говорить. Только позже, когда девочка выросла, уже в эмиграции, мать рассказала ей об отце—принужденном скрываться от полиции большевике Н. Н. Гусеве. Вернулись мать и дочь в Россию перед самой Октябрьской революцией. Дни были горячие — Н. Н. Гусев был членом Военно-революционного комитета и не мог найти времени повидаться с семьей. Наступили дни октябрьского штурма. Е. Драбкина работала в Выборгском районе и пришла с каким-то поручением в Смольный. Она была голодна и зашла в столовую, где за двадцать копеек можно было получить миску каши. Порции были маленькие, а на вторую миску у нее не было денег. Тут она увидела, как к столу, за которым она сидела, подошел человек и стал быстро есть. Кто-то назвал его — это был ее отец — Н. Н. Гусев. Тогда девушка, преодолевая смущение, обратилась к нему и попросила двадцать копеек. Гусев тотчас дал ей денег и удивленно спросил: «Кто вы, товарищ?»— «Я — ваша дочь»,— ответила Драбкина. Короткая встреча, напряженные скрытые чувства — и вот уже отец и дочь снова далеко друг от друга: дела революции торопят их...

В этом маленьком факте — зеркало характера, зеркало времени, эпохи. Приверженец психологии частной жизни не преминул бы устроить мелодраматическую сцену узнавания— вот, мол, наглядная иллю-

страция конфликта между личными чувствами и общественным долгом. Но в том-то и дело, что конфликта не было. Психология революционера не знает раздвоенности, не становится из-за этого примитивной.

Главное в том, как Драбкина описывает эту свою встречу с отцом. Она пишет о ней любовно, с легкой, дерзкой иронией. Конечно, дочь обижена тем, что отец ее не узнал. Но она понимает и оправдывает его — ведь и она, так же как и он, охвачена пафосом рождения величайших событий, и хотя личные, интимные чувства и существуют, но отодвигаются на второй план. В этой сцене много нюансов, большой психологический подтекст, из которого вырастают и великая эпоха и рожденные ею великие характеры. Это совсем не примитивная сцена и вовсе не примитивная психология. Она сложна, но другой сложностью, чем та, которую почитают единственным эталоном человечности наши западные критики.

В этом эпизоде Н. Н. Гусев, хотя он и появляется в повести на секунду, охарактеризован весь. Он охарактеризован как человек, поглощенный делом, поглощенный революционной страстью. Эта та страсть, та психология, которую, может быть, просто не способен понять человек, не причастный к революционному движению, та страсть, которая заставила Пригоровскую полгода не видеть людей, а Моисеенко идти по снегу и стуже в поисках революционной правды.

Рассказать об этой психологии, об этих характерах со страстью революционера и с вдумчивостью художника-реалиста — наша задача.

В истории большевистской партии, в биографиях ее деятелей можно найти и не такие факты и не такие характеры. И мне жалко, что я не историк и мало знаю. Мне хочется больше узнать об удивительных людях, которые — все равно, стали они известными всему миру или оказались погребенными в застенках охранки, в тюремных централах и каторжных тюрьмах,— были героями революции.

И вслед за фильмами о Ленине нужно ставить фильмы о таких людях, как В. Деготь, искавший в Париже Ленина, как П. Моисеенко, как А. Пригоровская.

Если мне не удастся о них написать, я надеюсь, что мои товарищи драматурги напишут сценарии и мои товарищи режиссеры поставят картины, которыми будет гордиться наше искусство так, как оно гордится первыми шедеврами революционной советской кинематографии.

Владимир БАСОВ

В этом сила искусства

Большинство моих сверстников — люди трудной, но интересной судьбы. Мы те самые, которые по данным Всесоюзной переписи населения представляют очень немногочисленную группу советских граждан. Объясняется это краткой записью в графе рождения — год 1923. Мои сверстники в 1941 году окончили школы, и 21 июня нам были вручены аттестаты зрелости с различным количеством «хор.», «пос.» и «отл.». Никто из нас в тот вечер не знал, что завтра ждет нас новая школа, школа борьбы и испытаний.

Война лишила наше поколение многих радостей молодости. Не посидели мы с любимыми девушками на скамеечках, не почитали им стихов, не успели как следует поспорить, выбирая профессию, не ощутили трудностей и волнующего счастья перехода со школьной скамьи на студенческую...

Но в одном мы оказались счастливее. Жизнь закалила нас, научила сразу и навсегда отличать врага от друга, человека мужественного от труса и предателя. Перед нами была ясная непоколебимая цель. Нас окружали люди, которые ценой собственной жизни добивались этой цели. Может быть, поэтому в творчестве кинематографистов нашего поколения — в фильмах Г. Чухрая, С. Бондарчука, М. Швейцера, и других — так очевидна тяга к темам, что утверждают душевную красоту и величие народа, отвоевавшего независимость родной страны. У нас есть позитивные идеалы, есть проверенная жизнью вера в советского человека.

Для меня в искусстве самое дорогое — г е р о й, которого я без страха быть обвиненным в старомодности или схематизме назову положительным героем.

Тут придется сделать маленькое отступление терминологического характера.

Так повелось, что у нас, говоря о произведении литературы и искусства, «героем» называют любое главное действующее лицо. Я же имею в виду только те центральные образы, которые несут в своем мировоззрении, характере, поведении высокие народные идеалы. Их я и называю положительными героями. Конечно, могут быть фильмы, где речь идет об иных людях, скажем, о человеке, который в силу своей натуры, склада характера приходит к истине сложными путями; могут привлечь внимание художника и фигуры ярко отрицательные, подлежащие разоблачению образы сатирического жанра. Но в одном я убежден: главенствовать на экране, представлять наше время должен именно тот образ современника, который отвечает высоким понятиям положительного героя. И нельзя не признать, что за последнее время этот герой, активно осуществляющий высокие идеалы нашего общества, уступил в определенной мере свой приоритет особого рода молодым людям, наделенным какой-то червоточинкой.

Подлинная современность и убеждающая сила положительного героя прежде всего зависят от того, насколько правдиво и типично выражены в нем черты того нового, прогрессивного, истинно советского, что присуще только людям нашего общества. Глядя на такого героя, западный зритель обязательно должен подумать: «Особенный человек, именно советский — в этом его счастье». Мой герой — это прежде всего гражданин, глубоко сознающий, чем живет его страна в главном, решающем. Нет ничего дурного в том, если мой герой на экране будет лучше, мудрее, зорче, чище какого-то человека средних достоинств. Ведь в нем должна быть заложена сила примера, аккумулированы передовые идеи нашего времени, он как бы должен «подтягивать» к себе тех, кто сидит в зрительном зале. Я говорю не о том бездумном копировании, на которое подчас наталкивают персонажи экрана. Нет, положительный герой, которого я вижу, должен будить и направлять мысль зрителя, он должен импонировать ему своим духовным складом, реальными делами и поступками.

Конечно, создать художественный образ такого героя не легко. Дело это весьма сложное, и, право, куда легче внести в характер червоточинку, наделить его всяческими слабостями, дать возможность позаблуждаться, помучиться. Неизмеримо труднее создать цельный, ясный, прекрасный человеческий образ. Ведь сколько перебывало на экране железобетонных героев, оставлявших всех равнодушными, сколько мертвых схем выдавалось за образец искусства во времена культа личности Сталина. Нет, не за такого героя ратую я!

Для меня понятие героя неизменно связано с активной борьбой, острыми жизненными конфликтами, драматическими кульминациями. Но это борьба не внутри себя, а сражение с тем, что противостоит мировоззрению героя, существу его дела, его представлениям о движении к коммунизму. В этой борьбе моему герою отчетливо ясны цели. Конечно, в силу особенностей характера, темперамента, воспитания, сложности окружающей обстановки он в достижении целей может и ошибиться. Однако это будут ошибки тактические, а не мировоззренческие.

Вкусы и пристрастия рождаются и воспитываются духом, идеями времени, средой, окружением. И каждый человек из разнообразного комплекса впечатлений, в том числе и художественных, выбирает для себя особенно близкое и дорогое, отправляясь с ним в жизненный путь. И хотя я до сих пор с восхищением вспоминаю два первых увиденных мною спектакля МХАТ «Три сестры» и «Школу злословия», тем не менее не в них я нашел образы, которые сопутствовали мне в дальнейшем.

Павел Корчагин и гайдаровские мальчишки, профессор Полежаев из «Депутата Балтики» и рабочий Василий из ленинских фильмов М. Ромма, крестьянка Александра Соколова, ставшая членом правительства, и великий гражданин — большевик Шахов и, конечно же, Чапаев и Максим — вот те герои, что завоевали мое сознание и сердце.

Меньше всего походили они на умозрительные схемы, не были они ни гладенькими, ни прописными фразерами и ни догматиками. Это были настоящие живые люди яркой, неповторимой индивидуальности. И эти личные особенности, психологически точно раскрытые художниками, не только не снижали высокого морального облика героев, а, наоборот облегчали героям решение главных задач их экранной жизни. В каждом из этих героев жило то чувство нового, которое помогало оторваться от старого мира. Темная, битая мужем русская крестьянка Александра Соколова потянулась к новой, советской жизни и вступила в борьбу за Советскую власть. Ошибалась ли она на этом пути? Конечно. Ей было нелегко добиваться цели, к которой она стремилась, но в самой цели она не колебалась. А оттого, что при этом художники открыли нам глубокий мир ее женских печалей и тревог, ни в чем не пострадала идейная цельность Александры Соколовой.

И в лучших картинах последних лет мы встречаем героя, страстная вера которого в правоту своего дела, в избранный путь покорила зрителей. С жестокой правдой рассказали Г. Чухрай и Д. Храбровицкий о судьбе летчика Алексея Астахова в фильме «Чистое небо». Трагически пережив то незаслуженное недоверие, с которым столкнулся он на родине после возвращения из гитлеровского плена, Астахов ни разу даже в мыслях своих не отступился от высокой веры в главное — в идеи ленинской партии. Когда племянник Астахова, молодой паренек Сережка под влиянием отдельных несправедливостей подвергает сомнению высокие идеалы, в ответ он слышит твердые, убежденные слова Алексея: «Того, что я испытал в жизни, хватило бы на сотню таких, как ты. И сейчас мне не сладко. Но если бы мне пришлось начать жизнь сначала, я бы ее прожил так же. Для тебя коммунизм — красивое слово, а я им живу».

А разве физик Дмитрий Гусев из фильма «Девять дней одного года» не высокий эталон безмерной преданности своему делу? Это, конечно, человек фанатически целеустремленный. Но в Гусеве нет никакой позы, нет ложной романтики. В нем привлекает скромная простота советского трудового человека. Он не краснобай. Сдержанный, собранный, он непреклонен в своих убеждениях. И именно поэтому Гусев постоянно выходит победителем в своих спорах с Куликовым. При всей своей влюбленности в науку он прежде всего видит политическую, государственную, гражданскую цель своей работы. В этом его сила и сила всего фильма «Девять дней одного года».

Я взял всего двух героев из фильмов последних лет. Их больше. И тем не менее наше киноискусство недостаточно показывает сильных, непоколебимых бойцов за коммунизм. А ведь это главная наша задача, наше участие в общей борьбе за торжество ленинских идей, в пропаганде коммунистических идеалов, в решительной и непримиримой полемике со всеми проявлениями враждебной буржуазной идеологии. Но многие из нас ушли с магистрального пути на различные боковые тропинки. Не звучит с экрана острый боевой политический спор, мало героев — страстных глашатаев наших идей. И об этом со всей строгостью напомнила нам сегодня партия.

Наше кино в ряде фильмов утратило свой революционный, наступательный дух. Нельзя забывать об этой драгоценной традиции советского искусства. Нечего бояться тенденциозности, открытой партийной направленности художественного творчества.

Такая боязнь ведет к неверию в эмоциональную убедительность образа положительного героя.

Да, конечно, если стать на позиции умозрительного воплощения такого героя, то дело обречено на неудачу. Холодная, не одухотворенная чувством демонстрация «правильного» человека никого не может захватить. Художник должен полюбить своего героя, зажечься его страстями, болеть его тревогами. Тогда и появится характер яркий, страстный и, значит, волнующий, а не просто «положительный персонаж».

И еще одно чрезвычайно важное обстоятельство. Нередко сфера мыслей и сфера чувств героя изображаются раздельно, и так же раздельно развивается драматургия «личной» и «общественной» жизни. При таких параллельных, не пересекающихся линиях нельзя создать естественный сплав характера, где все поступки оказываются психологически мотивированными. Такой характер должен быть выстроен уже в сценарии, а затем эмоционально обогащен режиссером и актером, иначе образ обречен на неудачу.

Истинно современный герой должен быть властителем дум и властителем сердец зрителей. Меня всегда привлекали сильные мужские характеры. И мне посчастливилось увидеть такие характеры в великом множестве. Это все те, кто окружал меня на войне, кто, пережив всю горечь первых отступлений, не пал духом и победоносно дошел до Берлина. Некоторые из них уже имели за плечами опыт Красной гвардии, гражданской войны. Кто-то, возможно, прошел ту же школу, что и герой моего первого фильма «Школа мужества» (созданного вместе с М. Корчагиным) по мотивам гайдаровской повести, — Борис Гориков.

Выбор этого фильма был не случаен. Гайдаровских мальчишек, как я уже говорил, я полюбил с юности, а в характере героя повести Бориса Горикова, подростка, я увидел те черты, которые мне особенно дороги в герое: активность, умение отдаться борьбе до конца. Но, идя по правильно избранному пути, мальчик совершает немало ошибок. Легкомыслие парнишки становится причиной гибели друга. Смерть дорогого и близкого ему человека потрясает юного бойца. И все же Борис не падает духом: мужество и героизм возвращают ему утраченное доверие товарищей по отряду, вместе с ними он продолжает борьбу.

При экранизации романов К. Федина «Необыкновенное лето» и «Первые радости» я прежде всего хотел, чтобы сердца зрителей привлек к себе Кирилл Извеков, революционер, подпольщик, посвятивший себя делу освобождения рабочего класса. Исторический и бытовой фон романа, мастерски выписанный К. Фединым, галерея людей, представляющих самые разные слои русского общества той поры, множество интересных, колоритных характеров — все это могло затмить Кирилла. Но я стремился, чтобы в фильме главенствовал Кирилл Извеков, чтобы подлинным героем для зрителя стал он. В Кирилле для меня сконцентрировалось идейное направление картины. Дорога была мне и та эстафета поколений, которую большевик Рагозин передает молодому революционеру Кириллу Извекову.

С тем же прицелом работали мы с Лятифом Файзиевым и над историко-революционной картиной «Крушение эмирата». Цельность, несгибаемость, преданность революции молодого узбека Шерали были главным, определяющим мотивом фильма.

От событий этих картин сегодняшнего зрителя отделяют десятилетия, и все же их герои в своих революционных устремлениях, в своей преданности делу, мне кажется, не устарели и принципиально ничем не отличаются от нашего современника Бахирева из «Битвы в пути». Именно этот образ склонил меня к решению приняться за экранизацию романа. Сосредоточенно думающий и глубоко чувствующий Бахирев отвечал моим представлениям о подлинном герое нашего времени.

По сути дела в романе и сценарии «Битва в пути» можно было увидеть традиционный конфликт между двумя руководителями — новатором и консерватором. Но, определив жанр фильма как политическую драму, мы сделали центром картины столкновение людей на почве идейных разногласий, показали противоположное понимание норм морального поведения советского человека. И, конечно, успех фильма зависел от образа Бахирева. Если бы мы не смогли противопоставить уверенному, преуспевающему, сильному Вальгану фигуру человека, способного выйти с ним «один на один», внутренне стойкого и мужественного, побеждающего своей неоспоримой правдой, — нас ожидала бы серьезная неудача.

В том, как Бахирев был написан Г. Николаевой, привлекала психологическая цельность, ясность характера. Но этого еще было мало — на экране необходимо передать обаяние личности, заставить поверить в героя. А для этого важно уметь перевести рационалистическое задание в эмоциональное русло. Думается, с этим справился артист Михаил Ульянов. Его Бахирев завоевывает зрителей и умом и сердцем. К этому мы и стремились в своей работе — идейное содержание образа должно было раскрыться через его человеческую привлекательность.

Мы часто ссылаемся на то, что судить художника следует по законам, им самим признаваемым. Полагаю, что это относится к эстетическим решениям — жанру, драматургической форме, изобразительной манере. Но в главном, идейном замысле критерий остается один — ясность коммунистического мировоззрения.

Борясь с «показухой», к которой одно время была привержена группа кинематографистов, многие не замечают другую «показуху» — оригинальничание, манерность, выдаваемые за своеобразие творческой индивидуальности, за смелый поиск. И тут мне хочется предъявить счет нашей критике. Не всегда верно ориентирует она художников, забывает о своей воспитательной, я бы даже сказал, педагогической задаче. Разбирая фильмы, многие наши критики тоже уходят с широкой дороги идейного анализа на ее обочину, исследуя собственно формотворчество. Не так уж часто в статьях и рецензиях художник находит полезные, направляющие советы. А хотелось бы, чтобы критики были нашими учителями и наставниками, а не распределителями ярлыков талантливости. Иногда, отстаивая произведение, где в показе отрицательных сторон действительности авторы не соблюдают жизненных пропорций, некоторые критики утверждают, что к плохому, мол, этот фильм не призывает. Мне эта аргументация кажется не только неубедительной, но и принципиально ошибочной. Мы обязаны призывать к хорошему, силой доброго примера воспитывать в людях высокую гражданственность.

Именно об этом нам снова напомнили руководители партии на встречах с художественной интеллигенцией в декабре и марте.

В связи с этим мне хотелось бы остановиться и на произведениях, рассказывающих о судьбах людей, ставших жертвами произвола в период культа личности Сталина. Таких произведений, так или иначе касающихся этой горькой темы, выходит немало. Но в некоторых из них ощущается «перекос» в сторону смакования страданий. Авторы словно не замечают общего поступательного движения страны вперед, ее бурного роста, несмотря на допущенные в те годы искривления ленинских принципов.

Все то, что сделано партией после XX и XXII съездов партии по разоблачению культа личности и преодолению его последствий, только укрепляет позитивные позиции советских художников.

С этих позиций писатель Ю. Бондарев и я в сценарии «Тишина» стремимся не столько рассказывать о том, как было пережито трудное время культа, но главным образом показать, с чем советские люди пришли в сегодняшний день. Сохранив все основные конфликты книги, мы доводим героев до того момента, когда то, во имя чего они боролись, победило, и они явились очевидцами торжества ленинских норм, огромного подъема творческих сил народа.

Большой исторический путь пройден советским народом. Это поистине путь непрерывной борьбы, нелегких завоеваний, героических подвигов. И наш долг правдиво и честно показать героев эпохи, чтобы не скептическая улыбка недоверия появлялась на лицах зрителей, а взволнованно билось сердце, пробуждалась мысль, появлялось стремление встать в один ряд с героями экрана.

Виктор АВДЮШКО

Характер героя и характер времени

Шли съемки фильма «Наш общий друг», и как это бывает во время съемок, когда окружающее воспринимается в особом «ракурсе», когда в людях ищешь отзвук собственных наблюдений, размышлений, я все приглядывался, присматривался к руководителям колхоза, где мы жили. В парторгах там был человек хмурый и степенный, в разговорах он старался выглядеть официально-вежливым, бесстрастно-авторитетным. А с авторитетом-то как раз и не получалось. Люди его просто-напросто сторонились. В соседнем селе тоже был парторг, и как ни встретишь его, он все с колхозниками. Я потом поинтересовался специально, отчего так расположены все к нему, и в ответ услышал: «Ведь душевный человек!»

Это прозвучало просто и значительно. Партийный авторитет этого руководителя был основан не только на его принципиальности, высокой справедливости — премного значила здесь та сердечность, доброта, взаимопонимание, с которыми сталкивались люди в общении со своим парторгом.

Если ты хочешь, чтобы твой герой, тот, который придет на экран, стал близок людям, он непременно должен быть отзывчивым, искренним, чутким человеком. Таким я представлял себе третьего парторга — героя фильма «Наш общий друг», своего Прохора. Быть с людьми для Прохора — это душевная потребность. Он с ними — в их бедах, в их радостях. В нем живет постоянная внутренняя готовность помогать окружающим, неукротимое стремление ко-

го-то убеждать, доказывать, сопереживать с другими... Но мешает Прохору, видимо, недостаточная действенность характера, написанного драматургом. В фильме не хватает не только большой значительности самих дел, которыми занят парторг, но и активной направленности образа.

А мне кажется, что первый признак настоящей доброты — действенность. Потому таким дорогим для меня остался Боков — бригадир дорожников в картине «Все начинается с дороги». Боков не терпит обмана, фальши, причем реагирует мгновенно. И дело не просто в ином строе психики. Он органичен в своем *активном* партийном отношении к жизни. И я хотел прежде всего показать, как естественны в этом человеке *новые нормы* общественного поведения. Ибо одна из важнейших, на мой взгляд, задач, стоящих сегодня перед актером,— обнаружить и открыть зрителю в характере героя характер времени. Вот насколько это каждый раз удается — другой вопрос.

Мне приходится знакомиться с множеством сценариев, в которых присутствуют все атрибуты, все внешние признаки современности: современен фон действия, манера людей держаться, модернизированы интерьер и прически героев. А характера нет вовсе — в лучшем случае есть заявка. Часто интересная, обещающая, но только заявка. Сюжетная линия тоже намечена, и тоже не больше чем намечена. Берешь роль, как костюм из магазина готового платья — без портного не обойтись: там надо укорачивать, здесь удлинять. Пожалуй, скорее, удлинять. Уже примелькался бесконечно пустой и манерный, кокетливо-простецкий диалог с ничего не значащими репликами, которые будто бы скрывают второй, глубинный смысл. За так называемым «подтекстом» чаще всего ничего нет, кроме примитива, бездумья, легковесности. Я не призываю к многословию на экране, герой может мыслить и молча, но мыслить, будоражить мысль зрителя, вести его за собой.

Однако при этом интересно написанной роли недостаточно. Для меня, например, чрезвычайно важен душевный контакт с образом, и самым сложным, иногда мучительным становится этап поиска этих связей.

Я уверен, что современный герой (в самом прямом смысле слова) должен жить мудростью своего народа, своего класса, своей партии. Он познает жизнь во всем ее многообразии, во всей ее сложности и во всей красоте и дальше несет в себе это знание как действенную любовь к людям. Тогда и зритель не просто взволнован (тем волнением, которое спадает, по мере того как забывается фильм), но душевно обогащен. А для того чтобы это случилось, необходима увлеченность, одержимость героя делом — я утверждаю, именно делом, которому он отдает себя, —коммунистическим созиданием жизни.

У нас в последнее время стало считаться чем-то зазорным появление на экране человека, размышляющего о своем цехе, о своем проекте, о том, что «с планом не дотягиваем». Видимо, наших сценаристов останавливают иронические реплики, которыми порой встречает это появление аудитория Дома кино.

Реакция в какой-то мере естественная, если вспомнить о непомерном увлечении производственной линией в отдельных фильмах прошлых лет. Но, мне кажется, здесь прежде всего беда самих сценаристов, которые не сумели показать художественно-ярко героя-труженика, не раскрыли эмоционально пафос труда. В сущности, ведь труд составляет содержание наших дней, в работе проявляется характер советского человека.

Я вспоминаю Волжскую ГЭС и мастера, который приехал туда из Ленинграда, с Кировского завода. Мы спустились вниз в турбинный зал и замерли, оглушенные не столько шумами, сколько величием сооружения, этим реальным воплощением смелости и мощи человеческой мысли. Но удивительнее было другое. Удивителен был мастер, который шел в ослепительном грохоте, в угрожающей дрожи агрегатов, размеры которых подавляли само воображение, шел хозяином, я бы сказал, властелином — столько в нем было точности, уверенности и отсюда душевного покоя человека, который знает дело и живет делом.

...До сих пор мне не удалось с ним встретиться на страницах сценария.

Глазами кинематографиста

В. ПАРХИТЬКО

Африканский дневник

Пятница, 28 июля 1961 г., Лондон

— Эх, когда же изобретут пленку, которая снимала бы все, что видит глаз,—сказал он, повернулся на бок и, засыпая, добавил:—Спокойной ночи.

Пока я писал первые три фразы, он уже заснул. Пять часов утра. Лондон, гостиница «Кобург». Он — Саша Кочетков, кинооператор, человек с милой улыбкой и душой, закаленной превратностями судьбы. Два других члена экспедиции — Александр Иванович Медведкин, режиссер и глава нашей группы, и Кирилл Васильевич Никитин, звукооператор, которого Медведкин зовет ласкательно и нежно «Кирвас»,— спят этажом ниже.

Итак, мы в Лондоне. Первый перегон пути пройден.

Мы летим в Африку. Будем снимать там фильм о крушении колониализма в Африке. Ориентировочное название фильма «Им не вернуть вчерашний день»*. Еще в Москве, несколько недель назад, я читал сценарий. Задуман фильм смело, с привлечением огромного документального материала.

На съемки вылетели две группы одной киноэкспедиции. Одна — наша. Мы летим в Гану и Гвинею. Другая уже работает в Сомали и Мали.

Вторник, 1 августа, Лондон

Сегодня на повестке дня — Британский музей. Я был там в прошлый приезд в эту страну. Осматривал библиотеку. Помню залы Древней Ассирии и Древнего Египта. Тогда гид, узнав, что я корреспондент из Советского Союза, с особым удовольствием сказал: «У нас работал Ленин».

А сейчас нас интересует Африка и только Африка. В Британском музее нет отдельных залов Африки. Есть Африканский салон, в котором африканские экспонаты смешаны с экспонатами из стран Азии.

В какой системе размещены все эти вещи — предметы культуры и быта, пироги и колчаны со стрелами, изделия из дерева и кости,— понять трудно. Единственно, что отделяет одну группу экспонатов от другой,— это табличка с названием страны или колонии, откуда эти экспонаты привезены.

Мы остановились у застекленной стены с табличкой «Гана». Рядом с этим словом в скобках стояло «Золотой Берег». Это, вероятно, для тех англичан, которые еще не привыкли к новому названию независимого государства.

Экспонатов совсем немного. Под стеклянным колпаком лежит бронзовый сосуд — «кудуо» — со светильником, который выкопан из могилы вождя — ашантехане — в городе Кумаси — столице племени ашанти. Церемониальный меч в форме змеи, кусающей черепаху. Барабан «там-там женского типа», трон, шкура леопарда, пять глиняных сосудов.

А у выхода из Африканского салона был самый знаменательный экспонат. Над ним была табличка: «Южная Африка. Племя банту». Обыкновенная коробка из-под вазелина какой-то нью-йоркской фирмы с выцветшей краской и полустершимися буквами. Коробка висела на ржавой цепочке. Некогда она была «украшением женщины», как свидетельствует об этом пояснительная надпись.

Символично, не правда ли: американская коробка из-под вазелина, изготовленная в XIX веке, в зале английского музея, рассказывающего об Африке?..

На весь афро-азиатский салон — один служитель. Седой высокий старик с двумя рядами орденских ленточек на груди. Как оказалось, он ветеран двух войн.

— Скажите, где мы можем увидеть экспонаты, рассказывающие об истории Африки? — обратился я к нему.

* Фильм вышел на экран под названием «Закон подлости».

— Экспонатов нет, но об истории вам расскажут в английском отделе,— последовал ответ.

Мы переглянулись. Нет, в английский отдел мы решили не ходить. Зачем? Можно было и так догадаться, как будет представлена история Африки с точки зрения истории Англии.

— А есть у вас еще что-нибудь об Африке? Ведь у вас очень много залов, музей большой.

— Да,—учтиво ответил старик.— Пройдите в галерею короля Эдуарда.

Мы прошли. И снова натолкнулись на то же убожество. На ту же дикую, примитивную Африку, какой ее хотят представить англичане.

Гирьки для взвешивания золотого песка в виде всевозможных замысловатых скульптурных фигурок. Украшения мужчин и женщин, уродующие лицо. Полуголые и голые чернокожие люди. Вот та Африка, какой ее изображает Британский музей. Забитая, отсталая, оторванная на много столетий от современного мира. Унылая, наводящая грусть и тоску. Без всяких связей с современностью.

Я не спорю, может быть, и есть в Африке женщины, которые хотят оттянуть губы, подвешивая к ним большой груз. Может быть, и есть мужчины, которые ходят с кольцами в ноздре. Но ведь не это сейчас главное.

Где та Африка в вашем музее, которая говорит с трибуны Генеральной Ассамблеи? Которая посылает своих делегатов на международные конгрессы? Гордая и страстная Африка нового дня, одетая в такие же костюмы, как и мы с вами? Где та Африка, господа колонизаторы, у которой тысячелетняя культура, свои песни и сказки, своя музыка и танцы?

Нет, нам не понравился Африканский салон в Британском музее.

Вторник, 8 августа, Аккра

Встали в 6. 30 утра. Александр Иванович объявил распорядок дня.

— Прошу учесть, товарищи, будем работать от зари до зари. Подъем в шесть тридцать. За сорок пять минут умыться и побриться. Учтите, нас четверо, а ванна одна. Затем позавтракать и к восьми часам спускать всю аппаратуру, когда будем ездить на съемки, вниз к машине. Снимаем, пока позволяет время, а это значит часов до пяти-шести. Вечером возвращаемся в гостиницу. Перезаряжаем кассеты, готовимся к съемке на следующий день. Ясно?

Мы ездили за двенадцать миль от Аккры — в город Тема. Дорога из Аккры в Тему идет вдоль берега океана. Справа океан с пальмами на берегу, золотой песок. Слева — саванна с редким кустарником и деревьями.

Этот район густо населен. Есть здесь европейские домики, глинобитные хижины и соломенные жилища местного населения. Вдоль дороги — ресторанчики с экзотическими для этих мест названиями. На глиняных стенах написано: «Париж», «Колорадо», «Леопольдвиль».

Сердце старого кинодокументалиста А. И. Медведкина радовалось, когда он осматривал город и порт Темы.

— Великолепно, великолепно! — то и дело восклицал он.

Действительно, и город и порт оставляют прекрасное впечатление. Порт, который еще недостроен, с удобной гаванью, большими портальными кранами, огромными складскими помещениями, пирсами, у которых могут стоять десятки судов, с прекрасными подъездными путями, железнодорожными и шоссейными, новыми зданиями администрации, оставляет очень хорошее впечатление. А в городе, который вырастает рядом, есть и большие современные дома со всеми удобствами и маленькие коттеджи. В центре города — большой клуб, административные здания, где размещено правление корпорации по развитию порта и города Тема.

Среда, 9 августа, Аккра

В министерстве иностранных дел Республики Гана, где нас сегодня принимали, было выдано официальное разрешение на съемку. Молодой, но, очевидно, высокопоставленный чиновник советует нам поехать в местную студию, познакомиться с киноработниками молодой кинематографии.

Едем. То, что носит это громкое название,—всего лишь несколько длинных деревянных одноэтажных домов. В одном из них нас принимает африканец—управляющий местной студией. И дела и возможности студии пока еще весьма скромны. Все то, что снимается здесь, в Гане, местные кинематографисты отправляют в Лондон. Там материал проявляется, обрабатывается. Там, как выясняется, пишется текст, фильм озвучивается и только после этого возвращается в Гану, в кинотеатры.

До сих пор кинематографисты Ганы работали только над документальными фильмами. Но сейчас приступили к работе и над первым художественным фильмом.

Четверг, 10 августа, Аккра

Саша Кочетков в своей стихии. Кирвас тоже. Александр Иванович горит на работе.

У Саши в руках киноаппарат. Он опытный кинооператор, который взял камеру в руки еще в шестнадцатилетнем возрасте. Он был самым молодым капитаном в Советской Армии во время войны. Ему тогда не довелось окончить Институт кинематогра-

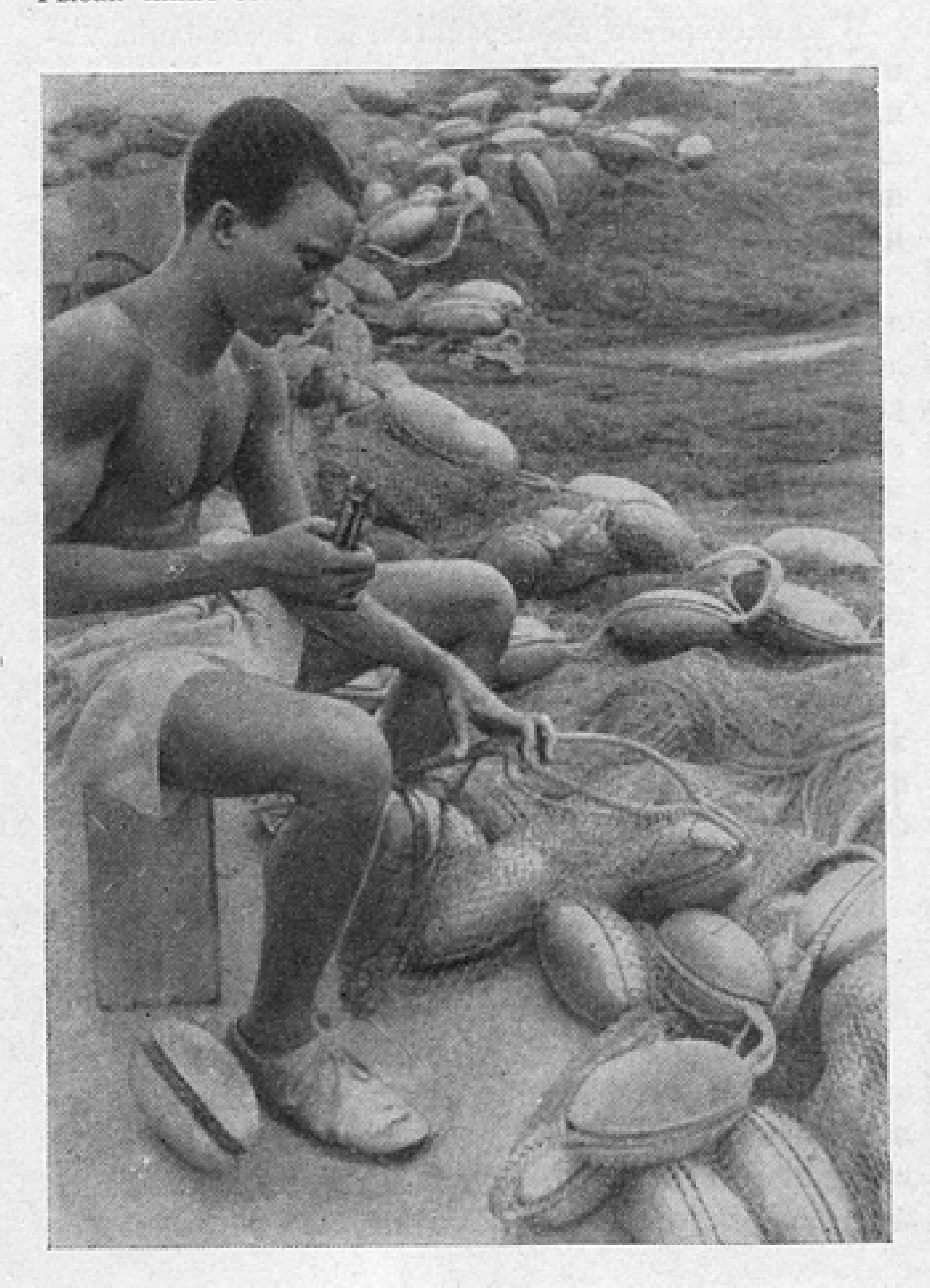
фии. Фронту нужны были кинооператоры. С тех пор он не выпускает камеру из рук. Вот и сейчас он умело находит такие точки, такие ракурсы, что я все время им восхищаюсь.

Кирилл Васильевич Никитин — король звука, человек, который свыше тридцати лет отдал любимой профессии звукооператора. Прошел всю войну. Закончил свой трудный боевой путь в Берлине, на развалинах имперской канцелярии. Он уже немолод, ему пятьдесят три. Сухопарый, очень подвижный, он так же легко носит свою звукозаписывающую аппаратуру, как Саша кинокамеру.

Наша первая съемка была на берегу океана, где блестит золотой песок и растут пальмы. Может быть, в этом месте увидели англичане впервые эту страну и назвали ее Золотой Берег за ровное море золотого песка.

Сюда подъезжают машины. И черные мускулистые африканцы быстро наполняют лопатами их кузова. Отсюда везут песок на строительство в Аккре. Организация труда простая. Эммануэль Бги, представитель отделения общественных работ городского муниципалитета, покупает песок у людей, которые его грузят. Он платит за песок прорабу Куаси. А прораб полученные деньги делит по своему усмотрению среди тех, кто работает. Здесь же и женщины, которые носят песок в больших корзинах на голове. Самым хорошим считается тот песок, что ближе всего к волнам.

Рыбак чинит сети



Здесь же сидят мамми — торговки, которых очень много на улицах, в деревнях и на дорогах Ганы.

Умение торговать так же ценно в Гане, как и умение вести хозяйство, потому что торговля — одна из составных частей домашнего хозяйства. Есть мамми-профессионалы, которые проводят на базаре круглые сутки, торгуют с утра до вечера, даже ночью при свете маленького фонарика. А есть мамми «по совместительству». Она что-то делает дома, а перед домом на подносе лежат несколько кучек орехов кола, которые она выставила напоказ и собирается продать.

А вот такие мамми, которых мы видели около рабочих, нагружающих песок в машины, всегда сидят около строек, чтобы рабочий мог здесь же поесть или купить сигарету. Такие мамми заменяют буфеты или рабочие столовые.

Рабочих на берегу океана мы снимали полдня. Другая половина дня была посвящена съемкам города Темы, его строительству.

Пятница, 11 августа, Аккра

Нам нужен для киносъемок деятель культуры Ганы.

— Есть такой человек,— говорит Леонид Дмитриевич Яблочков, директор Дома советской культуры в Аккре. — Это Кофи Антубам. Умный человек и художник огромного таланта.

И он представил нам Стивена Аджесона — директора лицея «Мир». Это африканец, невысокого роста, с большими умными глазами и приятной улыбкой. Говорил он по-английски тихо, спокойно, с достоинством.

Он внимательно выслушал просьбу Александра Ивановича и сказал, что поможет познакомиться с Кофи Антубамом. Александр Иванович попросил его также помочь найти какой-нибудь хороший детский сад, где можно было бы провести съемку малышей.

— Хорошо, я постараюсь это сделать для вас,— сказал Стивен Аджесон.

Это было утром, а во второй половине дня мы сидели вместе с Аджесоном в кабинете национального организатора детских садов Ганы, в здании

министерства просвещения — в большом новом доме, очень простом и красивом по своей конструкции.

Анна Куджо — так зовут эту женщину, которая отвечает за все детские сады страны,— с готовностью согласилась нам помочь. И через несколько минут после знакомства мы уже знали, что она только что вернулась из Советского Союза, где была вместе с правительственной делегацией Ганы во главе с Кваме Нкрумой, что она восхищена всем увиденным, что опыт нашей страны она хочет применить и в Гане в деле организации охраны материнства и младенчества.

Эта полная, пожилая негритянка двигалась легко и удивительно быстро. Ее секретарь Ассан понимал ее с полуслова. Не успели мы изложить наши просьбы, как он на пишущей машинке уже отпечатал план наших посещений детских садов. Александр Иванович вежливо поправил, что мы не хотели бы посещать детские сады, мы хотели бы выбрать один из детских садов, где можно было бы проводить съемку.

— Есть у вас такие? — спросил он.

Анна Куджо хитро улыбнулась.

— Я всего около года назад стала во главе этого дела. Тогда у нас было всего шестьдесят детских садов, а сейчас по всей стране двести шестьдесят четыре сада. И каждый месяц открываются новые и новые. Мы делаем все, для того чтобы освободить мать от забот по домашнему хозяйству, убедить ее в том, что надо идти работать, надо участвовать в строительстве, которое проходит по всей стране. Так что для вас мы выберем детский сад. Вам понятно?

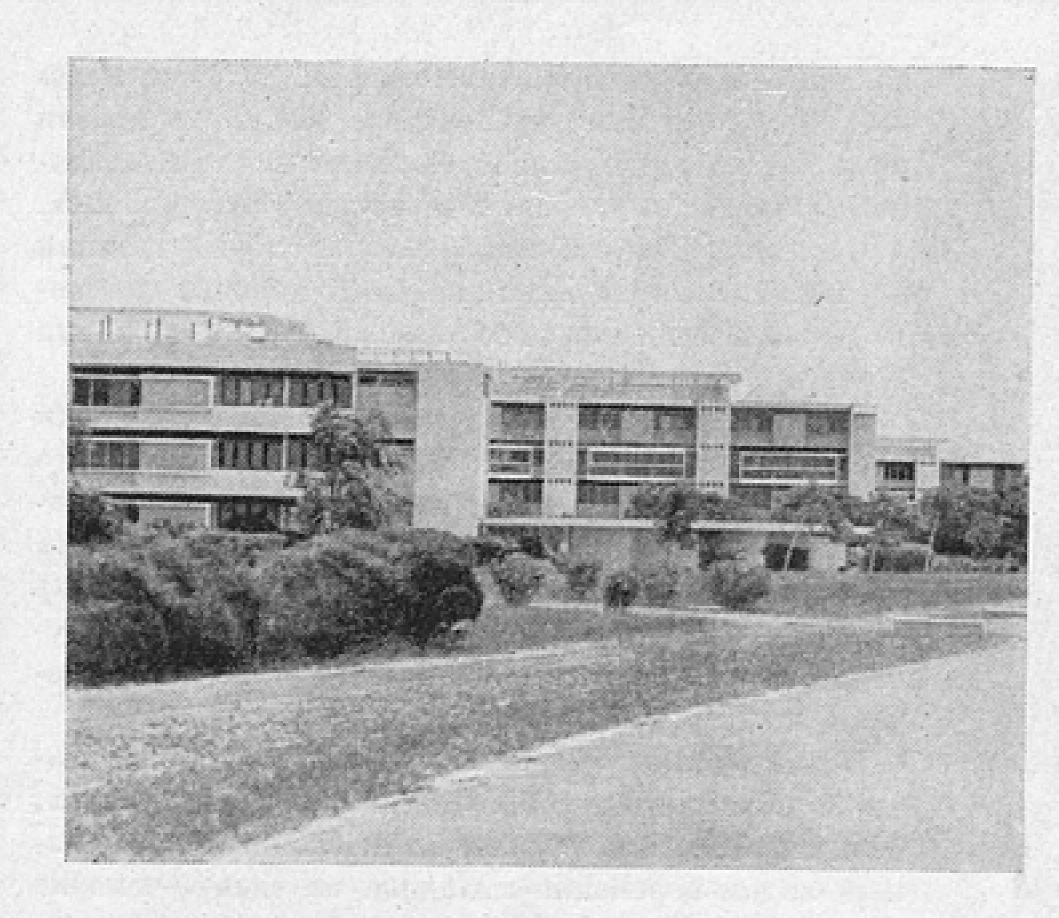
Суббота, 12 августа, Аккра

Стивен Аджесон — очень деловой человек. Мы познакомились с ним только вчера и вчера же были представлены Анне Куджо. Сегодня рано утром он пришел к нам в гостиницу, и мы с ним поехали в городок Ачимота — учебный центр, расположенный в десятке миль от Аккры.

Англичане механически переносили в Гану свою систему, и английское влияние до сих пор очень сильно в стране. Здесь левостороннее движение на улицах и дорогах — так же, как и в Англии. Здесь существуют отдельные населенные пункты, вроде Ачимоты, Легона, где весь городок — это школы, колледжи и все учреждения, связанные с ними. Англичане ушли, но система их сохранилась.

Кофи Антубама мы не застали. Но в дверях школы живописи нас встретил его ученик Альберт Афеагда — высокий семнадцатилетний юноша поразительной красоты.

— Учитель будет только завтра,— сказал он.



Г. Тема. Новые дома

Мы объяснили цель своего приезда и просили передать, что побеспокоим завтра.

— Я передам все учителю,— сказал Альберт, выслушав нас.

Были в музее Ганы. Он создан после провозглашения независимости. Здесь экспонаты подобраны так, что они рассказывают обо всей Африке. Я ходил по залам и невольно сравнивал увиденное здесь с тем, что мы видели совсем недавно в Британском музее.

Вот красивый кинжал с рукояткой, украшенной драгоценными камнями. Это изделие умельцев древней империи Ганы. Железо в Западной Африке знали еще тогда, когда в Европе не имели о нем и понятия. В Западной Африке, по данным музея, оно было открыто в XV веке до н. э.

Мы шли по залам, и перед нами вставала картина трагической истории Африки. Литографии былых времен, завоевание Африки англичанами, расстрелы мирных жителей, работорговля. Схемы, показывающие, как на трех палубах фрегата укладывали рабов штабелями во время перевозки за океан. Из каждых трех африканцев один умирал по дороге, а один погибал в первые годы жизни на новом месте.

В этом музее есть еще один интересный раздел, который никогда не согласится создать у себя нынешние хозяева Британского музея. Это следы былого величия Британской империи, следы колониализма, который уходит в прошлое на африканском материке. Уныло, как исторические реликвии, как не нужный никому хлам, стоят в одном из углов большого зала кресла бывших губернаторов английских

колоний, последний британский флаг Золотого Берега, трон последнего губернатора в Того и прочая рухлядь, которая раньше была предметами, создававшимися для устрашения непокорных туземцев.

Наконец, вечером мы были на торжественном празднике, посвященном первой годовщине детского сада и школы. Нас пригласила туда Анна Куджо.

Анна Куджо, которая оказалась великолепным оратором, говорила без заранее подготовленного текста, приковав внимание всех присутствующих. Иногда она переводила дыхание и начинала петь. Я впервые видел, чтобы политический оратор делал в своей речи вставки из песен. И это получалось у нее непринужденно, естественно и встречало одобрение всех, кто ее слушал.

Потом лучшим ученикам вручались награды. Пяти- и шестилетние ребятишки в коротких брючках, белых рубашонках с галстуками бабочкой с серьезным видом церемонно выходили на сцену, чопорно кланялись публике и без тени улыбки, хотя все смеялись, садились на свои места. Так же торжественно и серьезно они выступали во время концерта.

Мы все это снимали на пленку.

Африканцы очень ритмичны и музыкальны, это общеизвестно. Их ритмика, которая легла в основу джазовой музыки, завоевала признание во всем мире. Здесь, в Африке, лишний раз убеждаешься в музыкальности африканцев. Они идут по улице пританцовывая. И любая радость школьницы или торговки на базаре выражается также в танце.

И сегодня во время школьного праздника мы видели, как в перерыве между торжественной частью и концертом заиграл их джаз и начались танцы. Народ здесь не танцует западных танцев, их просто не знают. Танцы свои, местные, мелодии которых называются по-английски «хай лайф» («красивая жизнь»).

Воскресенье, 13 августа, Ачимота

Весь день — праздник. Мы видели большого человека, подлинно талантливого художника, литератора, философа, скульптора, историка. Замечательного человека и большого друга Советского Союза — Кофи Антубама. Он ждал нас. И хотя мы ни разу в жизни друг друга не видели, встретил как старых друзей.

— Я бы назвал его африканским Леонардо да Винчи — так подытожил первую встречу Александр Иванович Медведкин.

Очень точное определение. Талантливый и скромный, этот африканец посвятил всю свою жизнь одному — труду. Он работает с утра до ночи. И за свои тридцать девять лет успел сделать очень много. Его резьбой по дереву украшены стены парламента. Он расписывал стены в огромных залах гостиницы «Амбасадор», во дворце пионеров Аккры. Он автор большого труда «Наследство искусства Ганы».

Мы приехали к нему, когда он работал над новым большим панно для национальной библиотеки. Он создает свои произведения, глубоко продумав сюжет и смысл того, что наметил делать. Так, например, на панно, которое будет висеть в библиотеке, в центре изображен символ мудрости. Под ним символ библиотеки — мать, которая раздает книги.

Он давно занимается резьбой по дереву, хорошо знает его породы. Например, оду — это твердое дерево, которое трудно обрабатывать, но зато оно дольше сохранится; ессе — дерево помягче, но оно считается священным, и на его порубку требуется специальное разрешение, потому что даже в джунглях таких деревьев осталось мало.

Он рассказывал нам о символике искусства Ганы. Показывал эти символы, которые украшают традиционные стулья, кресла, коробочки, посохи, жезлы вождей и другие изделия в его мастерской.

Из богатого набора символов, применяемых в искусстве Ганы, он выбирает такие, которые соответствуют сегодняшнему дню. Самый современный, с его точки зрения, символ «сердце должно быть спокойным». Это символ полета человека в космос.

— А вот еще один символ,— говорил он, проводя нас по своей мастерской.— «Добро распространяется» — это значит социализм.

Показал нам рукопись своей книги «Наследство искусства Ганы». Здесь излагаются его взгляды на жизнь и вместе с тем проводится исследование различных искусств Ганы.

Его пригласили в Москву, предложили устроить выставку его работ. Это было в 1960 году. Тогда он отказался. Отказался и в 1961 году. Он считает, что еще мало сделал.

— Не с чем пока ехать в такую великую страну, как Советский Союз. Выставка моих работ,— говорит он,— состоится. Я обязательно к вам приеду, очень хочу приехать. Но надо еще кое-что сделать.

Мы крепко пожали руку этому замечательному человеку.

Понедельник, 14 августа, Аккра

Чем больше знакомишься с Африкой, тем больше убеждаешься, насколько она разнообразна и сложна. В городе встречаешь образованных людей, которые мыслят большими категориями, думают о будущем своей страны, хотят видеть ее богатой и могущественной.

А в деревнях еще племенные порядки. Там люди не знают и не хотят знать чужого английского языка, но и не могут получить образование на своем, потому что на их языке нет письменности.

Сотни лет на Золотом Берегу господствовали англичане. Они проложили шоссейные и железные дороги, чтобы вывозить из глубины страны алмазы и золото, какао и бананы. Но они не ударили палец о палец, чтобы сделать лучше жизнь племен.

Джо Мейну — своеобразный и очень интересный человек. Он является председателем корпорации по развитию города Тема, что соответствует посту мэра в любом английском городе. Поскольку Тема — это стройка, это постоянно развивающийся город, где строятся и жилые кварталы, и заводы, и порт, правительство Ганы сочло удобным в одном лице совместить сразу две должности: и председателя корпорации по развитию города и мэра города. Нам придется еще работать в этом городе — снимать и новостройки, и жилые кварталы, и порт. Поэтому мы сочли своим долгом нанести визит городским властям.

Джо Мейну встретил нас радушно. Энергичный и веселый человек, он быстрым шагом ходил по своему кабинету, рассказывая о перспективах города.

— В Аккре нет удобной гавани, поэтому решено было построить порт Тема, который будет основным национальным пунктом внешней торговли. Здесь удобная гавань, хорошие пути подвоза. Строительство порта уже заканчивается. Вокруг него создан новый большой современный город. Часть города застроена, часть застраивается, часть будет застроена.— И он показал нам на карте большой район, который проектируется советскими специалистами. В Гану уже приехала делегация советских архитекторов, которые на месте знакомятся с этим районом.

Из своего оффиса он повез нас домой, где угостил африканским обедом — блюдами, которые были сильно наперчены и обжигали рот.

За столом хозяин говорил о Великой Октябрьской социалистической революции. Он неплохо знает историю нашей страны, вспоминал Ленина и высказывания Ильича по национальному вопросу — о праве наций на самоопределение.

— Откуда вы это знаете? — спросили мы у него.

— Жизнь заставляет учиться.

И тут выяснились интересные подробности его биографии. Оказывается, он представитель племени ашанти, а некоторые вожди ашанти входили в оппозиционную партию и саботировали проведение политики правительства на местах.

Джо Мейну с возмущением говорил об этом, он понимает значение национального единства, необходимость создания сильной, единой Республики Гана, которая могла бы играть важную роль в международных делах. Поэтому он примкнул к партии Кваме Нкрума, когда та еще боролась за национальную независимость страны в условиях колониальной администрации. Его несколько раз арестовывали английские полицейские. Он сидел в тюрьме.



Мужчины племени акан исполняют танец охотников

А после провозглашения независимости он все силы отдает укреплению родной страны.

Пока мы разговаривали, из кухни в комнату то и дело входила и приносила новые блюда жена Джо Мейну. Ей помогали четверо ребятишек — три девочки и мальчик.

— Это ваши дети? — спросили мы Джо Мейну.

— Да, мои.

— Сколько их у вас, четверо?

Ответ был ошеломляющим. У Джо Мейну двадцать детей. Взрослые уже учатся в Аккре, а поменьше живут здесь, в этом большом доме. Тяжелая жизнь, голод и болезни унесли трех жен этого человека. Сейчас он женат в четвертый раз. Жизнь у него круто переменилась только в последние годы. Раньше его семья жила в маленькой деревушке в тростниковой хижине, а сам он вынужден был по заданиям партии вести бродячий образ жизни, перемещаться с места на место, организовывать людей на борьбу, разъяснять правду одним, разоблачать других. Сейчас жизнь у него другая — живет в большом доме, дети здоровы и сыты. На его плечах ответственность не только за своих детей, но и за всех детей округи. И он это хорошо понимает.

Вторник, 15 августа, Аккра

Яркий, знойный, солнечный день. Мы проводили съемки в столице. Снимали уличные сценки, мамми, которые торгуют на всех углах, старые вывески английских компаний и банков, которые видны на многих зданиях, и новые, появившиеся недавно,—свидетельство того, что Гана взяла твердый курс на независимую экономику. Огромный Дом какао, с

крыши которого, как на ладони, виден весь город — от океана, который в голубой дымке сливается с небом, до зеленой саванны, переходящей на горизонте в белесую полоску.

Уже к обеду Саша изрядно вымотался. Его аппаратура в несколько раз тяжелее моей. Большая профессиональная кинокамера, штатив, ящик с запасными кассетами, портфель с набором оптики. Все это ему приходится таскать почти одному. Он вспоминает при этом недобрым словом ту минуту, когда он решил стать оператором. Но между нами, откровенно говоря, он не жалеет, что приобрел эту профессию. За свои тридцать четыре года он столько видел, что ему позавидует, пожалуй, любой путешественник. Антарктида и Арктика, ГДР и Южная Америка, весь Советский Союз — он был на севере и на востоке, в Закавказье и в Казахстане — и отовсюду привез фильмы.

У него особая манера съемки, свой почерк оператора. Он очень любит работать с телеобъективами. Для кинодокументалиста очень важно поймать естественную позу человека, не делать «липы», то есть не заставлять человека позировать. У него есть особая система киноловушек, когда он сидит, спрятавшись с кинокамерой где-нибудь в укрытии, и снимает человека в момент, когда тот вовсе не предполагает. Такие кадры бывают самыми ценными, самыми лучшими. По такой системе он работал с известными немецкими кинорежиссерами Торндайками, которые снимали в Советском Союзе документальный фильм о стране, идущей к коммунизму,— «Русское чудо». Снимать подлинную жизнь — вот девиз, под которым работает Саша. А для того чтобы это делать, нельзя снимать человека в упор, с расстояния одного или двух метров. Поэтому Саша, когда снимает местных жителей, устанавливает аппарат за пятьдесят, а то и больше метров от объекта съемки, так что человек и не предполагает, что в этот момент идет съемка, и ведет себя непринужденно, естественно.

Среда, 16 августа, Ачимота

Полдень. Над головой ослепительное солнце. А тени предметов почти не видны, потому что здесь, у самого экватора, лучи падают вертикально.

Мы забрались под крону густого дерева и беседуем с Филиппом Гбехо — настоящим самородком, замечательным композитором независимой Ганы. Он улетает в Москву сегодня вечером. До самолета еще много хлопот, но он согласился встретиться с нами.

Рядом на лужайке расположился его оркестр африканских инструментов. Филипп Гбехо вчера, после договоренности с нами, сам объехал всех музыкантов и предупредил о сегодняшней съемке.

И вот пока Александр Иванович Медведкин готовит артистов к съемке, пока Саша и Кирвас налаживают аппаратуру, мы сидим с Филиппом Гбехо, и он рассказывает о себе.

Этот человек — один из тех, чья судьба тесно связана с судьбой народа. Он любит свою Гану и не мыслит себя без родины. До провозглашения независимости в Гане не было университета. А из тех местных жителей, которые уехали учиться в Англию, англичане хотели подготовить послушных лакеев.

В том лондонском колледже, где учился Филипп Гбехо, преподавали гармонию и ритмику, но вместе с тем делалось все, чтобы доказать, что у африканцев нет своей культуры, что им нужно равняться на «западную цивилизацию», что им нужно создавать свою музыку по типу западной.

Четыре года пробыл Филипп Гбехо в Лондоне. Когда он вернулся домой, в городок Ачимота, младший сын подошел к матери и прошептал: «Это мой папа? Не может быть».

Четыре года — это большой срок даже для взрослого. Но Филипп Гбехо не изменился в своей любви к родине, не изменил своему народу. Просто он стал злее, упрямее и еще больше полюбил ритмы и музыку Африки, ее культуру. Он уже знал Баха, Бетховена, Шуберта. Но мелодии Африки стали для него еще дороже, потому что и в них была гармония, выражение внутреннего мира и переживаний его народа.

В те дни Филипп Гбехо создал первую в стране группу музыкантов, певцов и танцоров. Они не были профессионалами. Каждый из них где-то работал, но в свободное от работы время они собирались и выступали перед народом. Иногда они ездили по стране. Выступали на улицах городов, в деревнях перед хижинами вождей, на дорогах.

— Филипп, ты делаешь хорошее дело — так сказал президент Ганы Кваме Нкрума, увидев однажды группу Гбехо.

По инициативе президента в городке Ачимота открылась первая в Гане музыкальная школа. Здесь местные жители обучаются игре на музыкальных инструментах родного народа. Здесь они учатся петь песни родины. И единственным преподавателем школы стал Филипп Гбехо. Поддержка президента вдохновила музыканта.

В те дни был объявлен конкурс на лучший вариант гимна для страны. И Филипп Гбехо решил попробовать свои силы в композиции.

Во время отпуска он уехал в деревню своего племени. Он сам — из народности эве, которая заселяет устье реки Вольты на востоке Ганы.

Там, на берегу большой африканской реки, он прожил несколько недель. Вокруг были вода, деревья и черное тропическое небо с яркими звездами. Там родились звуки, которые легли в основу гимна его

родины. Из всех вариантов, представленных на конкурс, комиссия единогласно приняла гимн, написанный Филиппом Гбехо.

Группа, которую мы снимали, была очень живописной. У двух музыкантов были смычковые инструменты — африканцы их называют гуги и годже. Внешне они напоминают казахскую домбру. Я видел такие в казахстанских степях в руках у акынов. Только акын играет на ней пальцами руки, а здесь музыканты Селу и Сайгу на единственной струне играли смычками, сделанными из волос льва. Два других играли на орна — двух барабанах, сделанных из половинок огромной африканской папайи.

Мы просили их исполнить сначала то, что они пожелают. И они запели песню, заунывную и тоскливую, о дочери вождя, к которой все относятся с уважением, но которую боятся любить как женщину. Она недосягаема, она дочь вождя. Жениться на ней может лишь сын вождя из соседнего племени. Но джунгли густые, дороги в них плохие, и пробиться к соседнему племени очень трудно.

А потом они пели песни о труде, о мире и об африканской солидарности — песни, которые звучат сейчас с особой силой в новой Африке.

Четверг, 17 августа, Ачимота

Весь день провели у Кофи Антубама. Снимали его учеников и его самого за работой. Чем ближе узнаешь этого человека, тем больше убеждаешься в его незаурядности, в его разносторонних талантах.

Мы потратили много времени, чтобы снять, как идет его работа над большим панно.

Было мало солнца, тучи набегали на него, и приходилось подолгу ждать, пока оно проглянет.

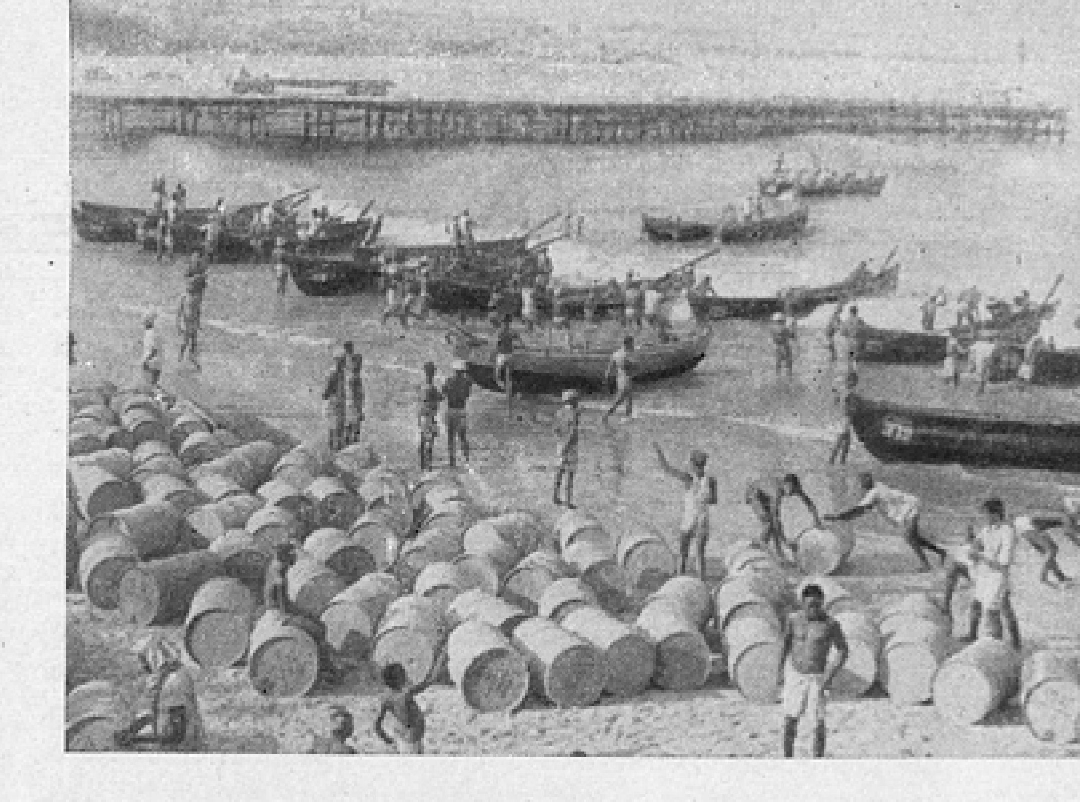
Когда мы кончили эту съемку, Кофи Антубам, который уже освоился с ролью актера, вдруг сказал:

— А вы знаете, будет неправильно, если вы покажете меня только как художника. Говоря африканской пословицей, вы будете есть ваш хлеб сухим.

Александр Иванович не захотел «есть хлеб сухим» и продолжил съемку. Мы снимали Кофи Антубама около его дома, за столиком, где он сидел над рукописями, чтобы показать его как литератора.

Воскресенье, 20 августа, Абури

Здесь прекрасный ботанический сад. На нескольких десятках гектаров собрано огромное разнообразие флоры тропической Африки: редчайшие цветы и огромные слоновые деревья, трава, которая мгновенно сворачивает стебельки, как только к ней прикоснешься, и непроходимые бамбуковые чащи — всего понемножку: и джунглей и саванны. Саша полдня ходил с киноаппаратом и снимал эту диковинную Африку, собранную в одном месте.



Разгрузка лодок в Гане

Сам городок Абури расположен на возвышенности, откуда открывается красивый вид на окрестные леса. Зелень, зелень и зелень. Яркая, сверкающая на солнце неповторимыми африканскими красками. Мы уже заметили: в тропиках, где много тепла и солнца, все живое очень быстро расцветает и очень быстро растет. Это относится не только к деревьям, травам и цветам, даже люди в этом отношении непохожи на нас, северян.

Среда, 23 августа, Аккра

Утром проходили съемки в парламенте. Сняли замечательные фрески и настенную резьбу по дереву, выполненную Кофи Антубамом. Днем работали в городе.

Самое интересное — это квартал мужчин-машинисток. Под небольшими навесами сидят эти писцы XX века и отстукивают бойко прошения, письма для всех желающих за небольшую плату. Все это происходит в самом центре города, неподалеку от большущего многоэтажного магазина. Картина, которую можно встретить только в Африке, где до сих пор большинство населения неграмотно.

А потом я побывал в замке Христиансборг. Это самый большой форт, который был построен англичанами на побережье Золотого Берега. Здесь жил английский генерал-губернатор, отсюда с 1761 года английские работорговцы вывозили людей в Америку, отсюда же они начинали свои карательные экспедиции против непокоренных племен в глубины континента.

Мы встретились со смотрителем замка Христиансборг Куамой Оледасо. Он показал нам огромную дыру, в которую сбрасывали рабов. Там внизу было большое помещение-темница. Выход из нее вел только на корабль. Рядом с темницей — казема-

ты-одиночки для самых физически сильных рабов. Сколько крови, сколько трагедий видели стены замка за двести лет!

Снимали ребятишек в детском саду города Тема. И сам детский сад и малыши в нем совсем не похожи на наших. Казалось бы, все так, как у нас: и распорядок дня — завтрак, обед, мертвый час,— и комнаты для игр, и няни, но все-таки все по-своему, на африканский манер. Игры во дворе африканские, танцы свои, народные, песни национальные. Особенно запомнилась песенка о ганском мыле. Простая, бесхитростная, но ее с увлечением поют ребята. Дело в том, что в Гане производится еще не очень много своих товаров, больше привозных, но уже то, что производят, ганцы любят рекламировать. Песенка о ганском мыле и представляет такую рекламу, она очень удачная, легко запоминается.

Перед обедом — молитва. Сложив руки и низко наклонив головы к столу, малыши должны просидеть неподвижно несколько минут. Но разве может ребенок сидеть неподвижно? Вертится, озорно поглядывает по сторонам. Воспитательницы ходят да покрикивают на них. Вот молитва окончена. Подается каша с мясом. Малыши едят руками. Потом мертвый час. И снова все необычно. Каждый мальчик и каждая девочка берет свою циновку, расстилает ее, ложится и очень быстро засыпает. Нам все казалось странным. Мы удивились: разве можно спать без подушки, без одеяла и без простыни? Оказывается, можно. Эти детишки были тому примером.

Мы пробыли в детском саду долго, почти весь день. Александр Иванович терпеливо разъяснял воспитательницам, что он хотел бы снять, тщательно отбирал детей для съемок, репетировал с ними танцы и песенки, затем во время съемок сам помогал танцевать и пел вместе с ними. В общем, действовал очень настойчиво и энергично. Саша Кочетков действовал по своей системе «ловушек». Он поставил аппарат далеко в комнате, так что объектив выглядывал, как дуло какого-то оружия, в щель. Ребята и не видели его. А он оттуда телевиками снимал самые интересные моменты. Кирвас синхронно записывал звук.

Все было бы хорошо, только мы изнывали от жары. Не помогают ни вода, которую мы постоянно пьем, ни тень, в которой мы стараемся укрываться.

Пятница, 25 августа, Аккра

Утром зашли в компанию «Бартоломью», у которой арендуем машину. Госпожа Кда Ампа, красавица мулатка (ее отец был англичанином, а мать африканкой), рассказала о любопытном факте. Оказывается, у нее есть трое знакомых, которые назвали недавно родившихся мальчиков Никитами в честь Никиты Сергеевича Хрущева. Вот тебе и Африка! Даже в таких деталях проявляется большое уважение к нашей стране. «Министр финансов» киноэкспедиции Кирилл Васильевич Никитин обратил внимание, что и его фамилию она во всех документах пишет «Никита». Он ее поправлять не стал.

— В Москве отчет примут, там все поймут,— спокойно заключил он.

Суббота, 26 августа, Кумаси

Полдня мы ехали на машине. За окном мелькали травы саванны, потом шоссе нырнуло в джунгли, которые навалились с обеих сторон на ленточку дороги, как будто хотели ее задавить.

Вечером в темноте вдоль улицы горят фонарики. Подойдите к одному из них поближе, и вы увидите, как за ним на тротуаре, иногда на досках или на какой-то циновке спит человек. Это либо торговец, товар которого спрятан здесь же в ящике и освещается этим ночным фонариком, либо безработный, которому негде ночевать.

Уже в восемь часов вечера, когда на город упала густая тропическая тьма, улицы его казались пустынными и вымершими. И только эти светильнички мерцали в ночи.

Мы были в кино на последнем сеансе. Кинотеатр «Одеон» — один из лучших в городе.

Фильм, который мы смотрели, был английским, назывался «Бандит Зобе». На рекламе — подзаголовок «333 смерти», в фильме их было, наверное, больше. Начался он со смерти красивого англичанина, кончился смертью бандита. Основное содержание — это рассказ о зверствах индийцев по отношению к бедным благородным англичанам. А все действие проходило в Индии. Хитрая политика. В Африке английская кинокомпания рассказывает о зверствах индийцев. Наверное, такая же картина о зверствах африканцев идет в это время в Индии. В обоих случаях выигрывает только Англия.

Воскресенье, 27 августа, Аккра

Снова весь день в машине. Петляли по дорогам, въезжали на горы, чтобы осмотреть окрест местность, спускались в лощины, так что причудливые огромные деревья обступали нас, как доисторические чудовища. Ехали по хорошей дороге и по грязи. С утра шел дождь. Он сделал все серым — и лес и людей. У Саши Кочеткова появился французский прононс — простудился после вчерашней ночной прогулки из кинотеатра до гостиницы.

И за весь день всего лишь одна остановка в Обуаси — центре золотодобывающей промышленности Ганы. Видели шахтеров, которые ехали на смену,—

молодой рабочий класс Ганы. Это недавние крестьяне, жители деревень. Им по двадцать шесть—тридцать лет. Кое-кто из них женат. Все они — представители разных народностей, как правило, неграмотные или малограмотные. По-английски говорят плохо. Спросил одного из них:

— Как зовут?

— Ауни Фрафра,— отвечает.

— Сколько вам лет?

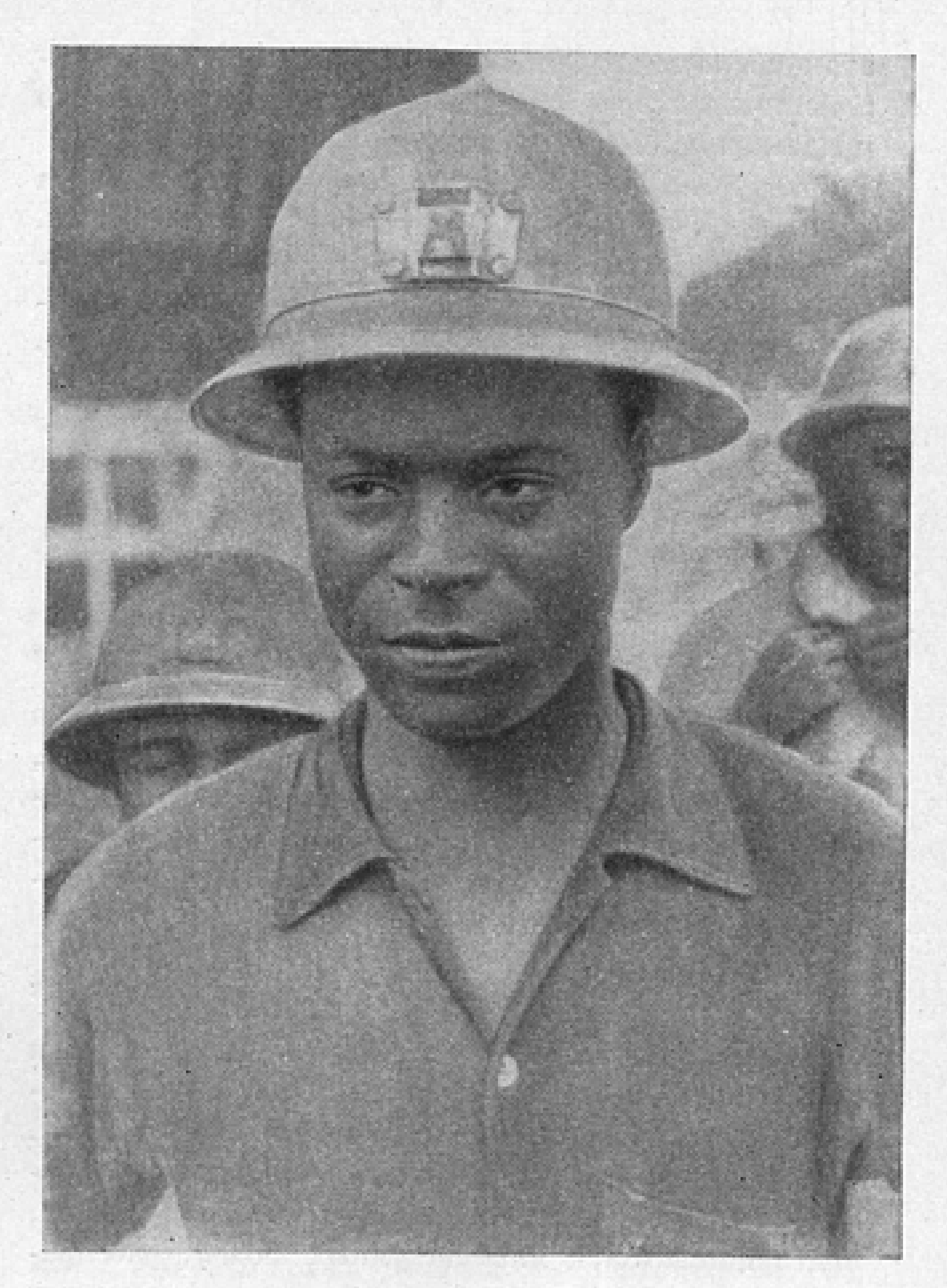
— Не знаю, я не знаю, когда родился.

Это характерно. Если человек не знает, когда родился, значит он рос сиротой, воспитывался племенем. Но у этих рабочих уже есть свой профсоюз. Шахты пока еще принадлежат английской компании. И профсоюз рабочих борется с предпринимателями за повышение зарплаты. В прошлом году забастовка окончилась успехом. Англичане вынуждены были пойти на уступки и удовлетворить требования рабочих, повысить зарплату на один шиллинг и три пенса в месяц.

Суббота, 2 сентября, Аккра

Ох уж эти красивые девушки! Во всем мире они, наверное, одинаковы — любят, чтобы за ними бегали, их уговаривали, любят внимание. Те красавицы, с которыми мы имели дело сегодня, заставили поволноваться. Два дня, вчера и позавчера, я выступал в роли помощника режиссера. Вместе с Александром Ивановичем и Кирвасом мы ходили в учреждения и организации Аккры, где работает много девушек, и просили руководителей помочь нам организовать съемку красивых негритянок. Эти лица должны войти в кинофильм как символ красоты Африки. Нас приветливо встречали, нам улыбались, приглашали самых красивых девушек. Они все дали согласие прийти к нам сегодня в одиннадцать часов утра на съемку. Так было в крупнейших магазинах Ганы, где продавщиц подбирают в первую очередь по принципу внешних данных; так было в компании «Бартоломью», у которой мы арендуем машину, там девушки работают секретарями у руководителей компании; так было и в гостинице, где мы живем. Всего, по нашим подсчетам, должно было прийти сорок человек. На этот день их освободили от работы, дали возможность специально подготовиться к съемке.

Туалет негритянки в несколько раз сложнее, чем туалет европейской женщины. Нам рассказывали, что к праздникам некоторые африканки начинают наряжаться за три дня. Причем один день полностью, от восхода и до заката, уходит на то, чтобы заплести бесчисленное количество косичек на голове. Чем больше косичек, тем эффектнее прическа, считают местные модницы. Можно себе представить, сколько труда стоит эта прическа, если у многих



Шахтер с рудника Обуаси, Гана

местных жительниц волосы вьющиеся. Сначала они их распрямляют, потом начинают заплетать косички. Причем каждая косичка бывает из 15—20 волосков. И после того как косички заплетены, их начинают укладывать. Договариваясь с девушками, мы просили их прийти к одиннадцати часам. В это время не пришло ни одной. В половине двенадцатого появились две. Местом встречи была лужайка в большом парке Аккры. К двенадцати часам пришло еще четыре. Вот и все. Шесть из сорока. Никто из нас не мог понять, почему не явились остальные, хотя все они в один голос обещали прийти. На наши вопросы девушки отвечали улыбками и пожимали плечами— дескать, не знаем. А одна сказала:

— Наверное, не успели нарядиться.

Мы заметили, что ни одна из пришедших девушек не сделала прически в традиционной африканской манере. Их волосы были расчесаны по-европейски. Но и те, которые пришли, доставили много радости нашему оператору. Саша снимал только их лица, крупно, на фоне ярких африканских цветов. С экрана

это должно выглядеть великолепно. Нет, мы не должны жаловаться на судьбу. Их было шестеро, но представляли они разные племена и народности.

Здесь была красивая высокая Агнесс Амоако-Атта из племени ашанти, в Аккру приехала из Кумаси. Ей восемнадцать лет. Думает учиться на телефонистку. Очень удачными должны получиться кадры маленькой хохотушки Вивиан Флейшер из племени га. Она очень быстро понимала режиссера.

— Я ее хоть сейчас могу взять на главную роль в художественный фильм об Африке,— сказал после съемки Александр Иванович.

Другие девушки были из племени чи, аким, акан. Нам положительно повезло.

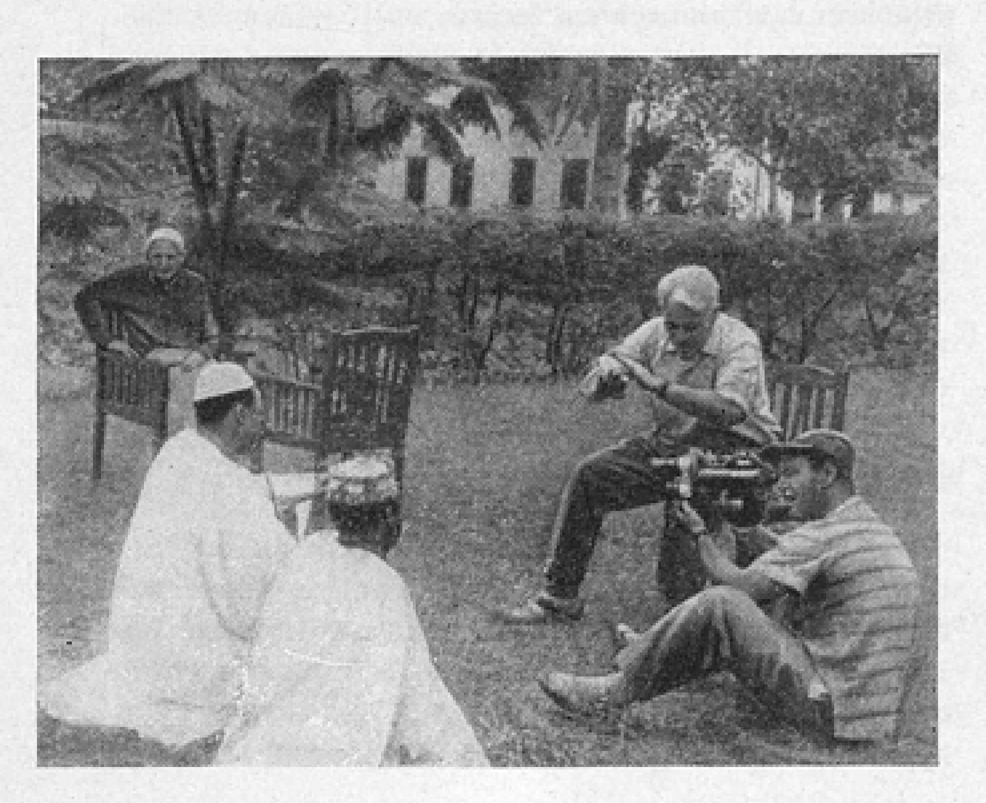
Воскресенье, 3 сентября, Аккра

Мы собираемся. Наш номер похож на мастерскую по ремонту киноаппаратуры. Ящики с пленкой, коробки, разобранные камеры. Все это чистится, пакуется, заворачивается в целлофан. Завтра мы должны отвезти на аэродром наш багаж, послезавтра— отлет в Конакри.

Среда, 6 сентября, Конакри

Первый день в Республике Гвинея — маленькой и очень сложной стране — был посвящен изучению положения на месте, подготовке к будущим съемкам. У Александра Ивановича хорошее правило: в первые дни он изучает обстановку, присматривается, прислушивается к мнению умных людей, расспрашивает, узнает. И когда картина уже ясна, намечает объекты съемок.

А. Медведкин и А. Кочетков во время съемок в Северной Гане



Мне, журналисту, беседы с людьми очень помогают. Мы встречались с представителями местных властей, с советскими специалистами, которые работают здесь давно. И постепенно перед нами возникает картина нынешней жизни молодой Гвинеи.

Четверг, 7 сентября, Конакри

Мы в управлении киноинформации. Радостные возгласы, объятия, рукопожатия. Наши товарищи встретили своих учеников. Двое молодых гвинейцев были на стажировке в Москве в Центральной студии документальных фильмов. Один из них, Боб Соу, учился у Александра Ивановича. Другой, Туре Калил, стажировался у Кирваса. Сейчас они ведущие кинодеятели молодой Гвинеи. Начальник управления службы кино Луп Акен выдал нам документ. По нему нам разрешается проводить съемки на территории Гвинейской Республики, но так, чтобы не мешать движению транспорта и общественной жизни.

Пятница, 8 сентября, Конакри

Были на строительстве радиостанции. И как только инженеры могут разобраться в хаосе нагромождения оборудования! Грязь по колено (недавно закончился период дождей, но нет-нет, а дожди напоминают о себе), сотни рабочих, лязг, стук, строительный грохот! Наши советские техники — чумазые и радостные.

Воскресенье, 10 сентября, Конакри

Целый день осматривал город, Национальную ассамблею, улицы торгового района. Город этот своеобразный, расположен он на полуострове, который когда-то был островом, но потом люди намыли землю и слили этот остров с материком. На проезжей части хороший асфальт, а чуть в стороне — земля. Дома самые разные — большие вперемежку с маленькими. В центре города, на площади, где происходят парады и демонстрации,— огромное дерево. У входа в порт — баобаб, под кроной которого спокойно могут укрыться несколько грузовиков. Около президентского дворца — огромный гвинеец. Я такого еще не встречал. Прежде чем я навел аппарат, он сверкнул глазами и спросил меня, кто я. Я ответил. Он улыбнулся и принял бравую позу.

Среда, 13 сентября, Конакри

Весь день шел дождь — то ливень, то мелкий. Потоки на улицах от этого то становились шире, то уменьшались.

Отправляли в Москву груз. Сегодня уходили два самолета — один в Москву, другой в Прагу. В Мо-

скву вылетают сорок восемь гвинейских студентов. Их вчера собирали по всему городу. На аэродром явились сорок шесть, двух нет, их ждут. Студенты и ехали веселые, их девушки и жены плачут.

Днем пытались соединиться с нашими товарищами в Бамако. Ничего не вышло.

А потом долго сидели в фототеке министерства информации, искали фотографии, которые могут понадобиться для будущего фильма.

Воскресенье, 17 сентября, Конакри

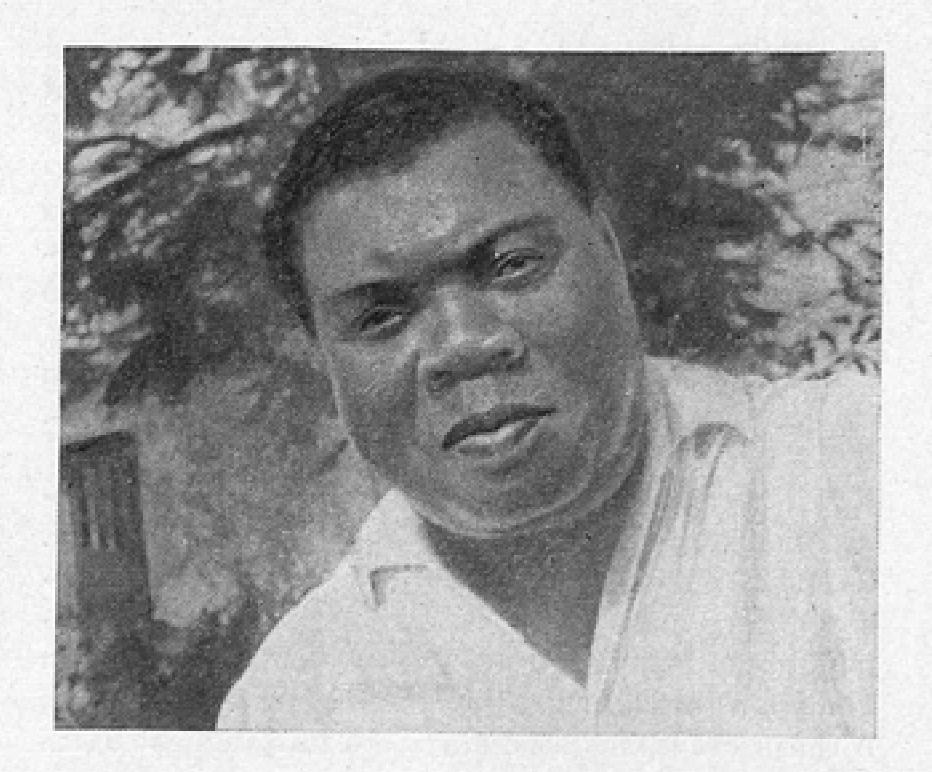
Мы присутствовали на демонстрации в Гвинее. Это была демонстрация в честь закрытия конгресса молодежи страны. С утра центральная площадь была заполнена народом, плотная толпа окружила трибуну, где под навесом сидели руководители Демократической партии Гвинеи, члены правительства, иностранные дипломаты. На площади перед трибунами в зеленой униформе — оркестранты.

Африканцы любят демонстрации и шествия. Специально и тщательно к ним готовятся. Вот и сегодня шло много колонн, были представлены разные районы столицы. В колоннах шли представители других городов, над каждой колонной транспарант. По этим транспарантам можно было изучать географию Гвинеи. Каждая колонна в своей одежде. Одни идут в зеленых с огромными синими цветами платьях, другие — в синих, третьи — в фиолетовых или желтых. Но чаще всего встречаются сочетания зеленого, красного и желтого — трех цветов национального флага Гвинеи.

В колоннах шла только молодежь от четырех до двадцати пяти лет. Именно в этом возрасте все население Гвинеи является членами молодежной организации. Смешно было смотреть на карапузов, которые еще не знают, как идти. Но, чувствуя на себе внимание сотен людей, стараются быть солидными и шагать в ногу. Это было очень живописное зрелище. Спортсмены шли в своих колоннах, причем каждая колонна состояла из людей, занимающихся одним видом спорта. Акробаты на несколько минут задержали шествие, показывая свое мастерство перед трибунами. Остановили на несколько минут колонны и танцоры ансамбля, который недавно приехал из Москвы. Мы снимали эту демонстрацию. Снимали ее и чешский оператор Любо, и гвинеец Акен, и представитель советского телевидения Борис Хуторнов, который уже давно живет в Гвинее.

Понедельник, 18 сентября, Конакри

Из Бамако прибыла пленка. Полдня ушло на то, чтобы ее получить. Надо было оформить все бумаги, получить разрешение главной таможни, поставить



Композитор Филипп Гбехо

печати, подписи. В общем, все в порядке, пленка в наших руках.

После обеда поехали смотреть строительство аэродрома, и вот здесь случилось страшное. Когда Александр Иванович поднимался по лестнице (она там очень крутая) на первый пролет бетонного завода, ему вдруг стало плохо, он схватился за сердце. С трудом мы довели его до машины. Приехали в гостиницу, вызвали врача. Диагноз — инфаркт. Все мы подавлены, не знаем, что делать. Он лежит в постели бледный, но спокойный.

Нет, Африка шутить не любит. Сейчас сказалось все: и то, что мы работаем с утра до поздней ночи, иногда без обеда, всегда без перерыва днем. Здесь это не принято. Все учреждения с двенадцати до трех часов не работают. Сказалось и то, что Александр Иванович все-таки немолодой человек. Ему шестьдесят два, а он смело поехал в тропики.

Вторник, 19 сентября, Конакри

Петр Иванович Покусаев, начальник строительства аэродрома, прислал врача, который обслуживает советских специалистов на его объекте. Вместе с врачом посольства они осмотрели Александра Ивановича и вынесли решение: лежать без движения.

Это очень тяжело—болеть вдали от родины. Александр Иванович не знает языка, не может общаться с местными жителями. Ему придется быть целый день одному, потому что группа должна продолжать съемки, работы прекращать нельзя.

Были на аэродроме, снимали строительство нового бетонного завода. На самой верхней площадке баш-

ни бетонного завода, откуда открывается красивый вид на окрестности, видны аэродром, океан с одной стороны, а с другой — леса и где-то далеко в дымке город. Там, на верхней площадке, мы и познакомились с Иваном Ворониным, монтером-электриком из Ленинграда. Он новый человек здесь. Приехал всего месяц назад. Но у него есть свои ученики. Это Сума Альмами и Мамаду Ури.

Сначала шло все хорошо, но потом Мамаду Ури разбил руку, уронив неловко на нее какую-то деталь. Иван Воронин повел его на перевязку.

Мы спустились вниз и подошли к маленькой бетономешалке, около которой толпилось много народу. Заминка в работе: ночью не успели прикрыть брезентом эту машину, и цемент попал под ливень. Утром, когда пришли на работу, он уже плотно схватил железные части машины. И вот сейчас люди в пыли и грязи старались вычистить его из машины. Здесь же стоял П. И. Покусаев. Остановили работу бетономешалки, потом прекратились и все работы на полосе — бетон не поступает.

Нет, нам положительно в этот день не повезло на строительстве аэродрома. Сняли мы мало и поскорее вернулись в гостиницу к Александру Ивановичу. Настроение у него тяжелое, подавленное. Лежит, повернув голову к окну, смотрит на пальмы, на океан.

Среда, 20 сентября, Конакри

Мы готовимся к поездке в Нигер. Я сижу, читаю литературу об этой стране. Но ее очень мало. Старый справочник, изданный во Франции.

В компании «Эр Франс» познакомился с одним из ее служащих. Зовут его Мишель Нитхарт. Он был в Нигере, хорошо знает эту страну. Договорились встретиться вечером.

Мы накрыли стол в номере Александра Ивановича. И этот веселый француз рассказывал нам интересные вещи. В Нигере три зоны: одна около реки, другая — саванна, третья, самая большая,— пустыня. Основной вид транспорта — верблюд. Нет воды, а с февраля она отпускается строго по порциям. Так продолжается до июня, когда начинается период дождей. Люди умеют экономить воду. Житель пустыни одним стаканом воды может вымыться с головы до ног. Когда нет воды, на севере люди умываются песком. Мы слушали.

Суббота, 23 сентября, Конакри

Утром узнали решение консилиума: положить больного на три недели в постель. Александр Иванович расстроен. Нам тоже будет тяжело без него. Теперь обязанности руководителя делегации ложатся на Сашу Кочеткова.

Полдня ушло на то, чтобы получить кинокамеру, которую нам переправили из Бамако. Ездили в таможенную службу на аэродроме, и наконец камера у нас в номере.

Саша сидел, разбирал ее, чистил, смазывал. В общем, на вооружении у него теперь две камеры.

До отлета осталось пять дней.

Воскресенье, 24 сентября, Кинди

Дождь лил всю ночь, а утром выглянуло солнце. Втроем — Саша, я и шофер — едем в Кинди, городок в восьмидесяти километрах от Конакри. То и дело на дороге встречаем последствия вчерашнего тропического ливня. В одном месте асфальт снесен, в другом вымоины на дороге, поваленные деревья.

В одной деревушке увидели разрушенные дома. Рядом штукатуры отделывали какой-то новый дом.

— Что это за развалины? — спрашиваем.

— Французы взорвали, когда уходили. Это было пять лет назад.

Дорога вилась то среди манговых лесов, то в ущельях гор, то прорезала банановые плантации. Мы видели, как около дороги, на банановой плантации рабочие аккуратно упаковывали плоды для отправки за границу.

В Кинди приехали днем. Маленький городок. Из достопримечательностей колониальных — маленький католический храм, из местных — базар.

Обедали в маленьком ресторанчике при вокзале. Саша успел за день снять несколько красивых пейзажей Африки, я кроме пейзажей снимал еще и Кинди.

Обратно выехали под вечер. Невдалеке от города на дорогу выскочила мангуста. Она, как заяц, несколько десятков метров бежала перед машиной, а потом шмыгнула в придорожные заросли.

Понедельник, 25 сентября, Конакри

Нас принимал управляющий банком Гвинейской Республики Мусса Диаките. Снимали синхронно интервью. Он отвечал на наши вопросы, отвечал умно, спокойно.

— Почему вы ввели новые деньги?

Вот его ответ (я записал его дословно):

— Право заменять валюту является составной частью суверенитета независимой страны, потому что деньги играют в государстве такую же роль, как кровь в организме человека. Учитывая это, народ Гвинеи под руководством партии во главе с президентом Секу Туре решил на национальном съезде создать Национальный гвинейский банк, образовать независимую финансовую зону и выпустить свой, гвинейский франк.

Воскресенье, 1 октября, Ниамей

Нам нужно явиться к местным властям только завтра. А сегодня мы едем с нашей торговой делегацией вдоль Нигера на машинах. Проехали за день километров сто. Были в деревушке Булбан, маленьком поселении на берегу Нигера. Люди занимались обычными делами: женщины месили глину для строительства домов, мужчины купали лошадей. Деревни здесь очень бедные. Хижины сделаны из прутьев, все они конусообразной формы. В каждой хижине земляные полати, здесь на циновках спят люди. Земля вокруг пустынная. Ее сушит жара. Много солнца и мало растительности. То и дело попадаются стада. Кончился период дождей, и сейчас они стягиваются к Нигеру, к воде.

В одной из деревушек мы услышали звуки «тамтамов». Подъехали туда. Большой оркестр барабанщиков пел песню, аккомпанируя себе на барабанах. Это была песня об ушедших предках. Сами поют, сами играют и танцуют. Редкое сочетание, вряд ли его можно встретить где-нибудь еще в таком виде, как это мы наблюдали в Африке.

Понедельник, 2 октября, Ниамей

Утром нас принял Маитураре — высокий, очень красивый африканец.

— Главная проблема для нас — это вода.

О деталях этой проблемы, сказал он, мы будем разговаривать с исполняющим обязанности президента, а пока позвонил директору службы информации Ибрагиму Иссе.

— Он приедет к вам в отель, и вы договоритесь с ним обо всем.

Беседа была короткой, но результативной.

Не успели мы вернуться в отель, как к нам в номер постучали. Открываем дверь: молодой африканец. Даже трудно было поверить, что перед нами был Ибрагим Исса, который отвечает за службу информации. Сразу же приступили к делу. Развернули карту, и по карте он предложил нам маршрут: Ниамей — Агадес — Зиндер — Ниамей. И опять мы услышали те же слова о том, что главная проблема для страны — это вода.

Во второй половине дня нас принял исполняющий обязанности президента Нигера, министр внутренних дел Диамбала. Разговор начал он:

— Рад вас приветствовать, мы ждали вас, хотим, чтобы вы сделали хороший фильм о нашей стране.

И снова начался разговор о воде.

Он принимал нас в кабинете президента, в небольшой комнате президентского дворца, скромно обставленной. В центре комнаты стоял маленький столик с китайским орнаментом, бог весть как попавший сюда, в центр Африки. На столе президента всего



К. Никитин и художник Кофи Антубам

два телефона и очень много бумаг. Министр — высокий, бородатый старик, одетый в белый халат, который свисает до пят и мешает, когда он хочет сделать жест рукой. Рукава широченные и длинные, на голове вязаная мусульманская шапочка.

— Все, что есть в других странах, — говорит он, — отсутствует в Нигере. Мы отрезаны от мира, у нас нет выхода к морю, нет ни одного километра железной дороги, нет своей промышленности и, главное, нет воды.

Вторник, 3 октября, Ниамей

Все пошло кувырком. Все планы сломаны. Настроение у нас подавленное, состояние разбитое. Все началось на приеме, который устраивала советская торговая делегация в нашей гостинице. На нем присутствовали видные министры Нигера, были приглашены и мы. На этом приеме мы познакомились с Химой Джибриллой, который должен был сопровождать нас в поездке.

Примерно с середины приема ушел Саша. Сказал спокойно:

— Я пойду прилягу, отдохну. Надо выспаться. А потом что-то побаливает у меня в боку.— Сказал спокойно, и это не вызвало никакой тревоги.

Окончился прием, мы пожали с Химой Джибриллой друг другу руки и договорились встретиться завтра утром.

Я поднялся к себе в номер и здесь увидел страшную картину. Под душем, скорчившись в три погибели, лежал Саша. На него лился поток кипятка, он стонал. Я бросился к нему:

— В чем дело?

— Не знаю, — проговорил он чужим голосом.— Что-то в боку...

У нас в комнате собрались все: пришел Кирвас и все четверо из торговой делегации. Посоветовались, вызвали врача. Оказалось, в Ниамее всего лишь одна больница и та — военный госпиталь. В нем все врачи французы. Ночью приехал маленький черный доктор, испанец по национальности. Быстро осмотрел, поставил диагноз: камни в почках.

— Откуда? — спрашиваем мы.

— Пили местную воду?

— Да, пили.

— Вот от этого. Надо пить только «Эвиан» — это вода, которую привозят из Франции, ее пьют все французы. Местная вода дает эти болезни.

Он сделал Саше укол, чтобы облегчить боль. Я всю ночь просидел с ним в душе, поддерживая его голову. Он был в полузабытьи.

Среда, 4 октября, Ниамей

Экспедиция в Сахару отменена. Я звонил в президентский дворец и сообщил о случившемся. Потом отвез Сашу во французский военный госпиталь. Он бледен, на нем нет лица.

К вечеру ему стало хуже, мы решили отправить его завтра вместе с торговой делегацией в Москву. Это будет в пять часов дня.

Сейчас ночь, через каждые два часа Саше делают уколы.

Пятница, 6 октября, Ниамей

Что теперь делать? Ближайший самолет на Конакри будет только десятого числа. Нам предстоит лететь через Дакар. Остается четыре дня. Их надо провести с максимальной пользой. Кирвас здоров, это значит — можем записывать звуки. У меня есть шестнадцатимиллиметровая камера, значит, мы можем снимать.

Послезавтра прилетает президент Нигера из Франции. Может быть, нам удастся встретиться с ним.

Приехали к Мантураре, подробно рассказали о случившемся. В Сахару ехать не можем, но хотели бы встретиться с президентом. Он говорил с нами очень доброжелательно, обещал помочь. В связи со случившимся сказал, что приглашение нашим кинематографистам остается в силе.

Понедельник, 9 октября, Ниамей

Утром мы продолжали съемки города. Были в африканских кварталах, снимали бедные хижины, которые очень похожи на хижины гвинейских деревень, водоносов.

Но главным событием дня была беседа с президентом. Еще утром Мантураре нас предупредил, что мы должны явиться в президентский дворец к пяти часам. Сегодня прилетает помощник государственного секретаря США по делам Африки. В его честь вечером в президентском дворце состоится прием. На нашу беседу с президентом отведено сорок пять минут.

— Достаточно? — спросил Мантураре.

— Вполне.

Встреча состоялась точно в назначенное время. Невысокий, плотный, очень деловой, президент производил приятное впечатление. Во время разговора он то и дело отрывался, чтобы ответить на телефонный звонок. Беседа проходила в том самом кабинете дворца, где нас уже принимал министр внутренних дел.

После интервью президент вышел на террасу дворца и обратился на языках хауса и джерма с посланием к советскому народу. Я снимал его на пленку, а Кирвас записывал звук.

«Я обращаюсь от имени населения Республики Нигер с сердечным и горячим приветом к народам Советского Союза.

Народ Нигера стремится к миру и согласию между всеми народами мира и выступает за мир. Он уважает независимость и достоинство всех государств и желает, чтобы они, в свою очередь, уважали его достоинство и его независимость...» *.

Пятница, 13 октября, Конакри

Мы перематываем пленку, упаковываем аппаратуру, в общем, полным ходом идет подготовка к отъезду.

Воскресенье, 15 октября, Конакри

Итак, мы прощаемся с Африкой. Завтра уже вылетаем, можно подводить итоги, можно проанализировать наш путь. Сделано много, но, откровенно говоря, можно было сделать еще больше. Мы увидели материк, а точнее, только западную его часть, в самых разных зонах. Видели пустыню и джунгли, попадали под тропический ливень и ощущали на себе палящий зной. Нам кажется, что мы почувствовали душу свободолюбивого африканского народа.

Главное, ради чего мы приехали сюда,—кадры для будущего фильма об Африке сняты.

Среда, 18 октября

Сегодня восемьдесят второй день нашей поездки. Прощай, Африка, здравствуй, Москва!

---

* Послание президента Нигера вошло в телевизионный фильм об этой стране.— *Примечание автора.*



А. ЗГУРИДИ

ЧЕРНАЯ ГОРА

По одноименному рассказу индийского писателя Ходжи Ахмада Аббаса

Тяжелые свинцовые тучи нависли над джунглями. Лес потемнел. От этого он стал казаться еще более диким и мрачным. Наступила жуткая тишина, та особая зловещая тишина, которая обычно предшествует грозе.

Лес будто замер. Все кругом было до крайности напряжено. Даже тишина была напряженной.

Старый слон стоял поодаль от родного стада. Он медленно пережевывал сочную траву и так же медленно перебирал свои тяжелые и мрачные, как тучи, мысли. Обычно он мог, сколько хотел, пить прозрачную воду, есть душистую зелень и с радостью взирать на волшебную красоту джунглей. Но сегодня все было немило сердцу Черной Горы.

Его массивная голова раскалывалась от горестных дум. Он машинально срывал хоботом пучки травы, но был настолько поглощен своими мыслями, что забывал отправлять траву в рот. И скоро большая куча зелени выросла у его ног.

В жизни каждого бывают такие минуты, когда трудно принять решение, и тем труднее, чем ответственней решение. Именно такой момент наступил в жизни Черной Горы. Он мучительно искал выход и не мог найти его. Сознание того, что не только слоны его стада, но и все обитатели джунглей смотрят на него, еще более осложняло задачу.

Он хорошо понимал всю ответственность, возложенную на него, так как знал, что от его решения зависит не только безопасность стада, но и мир во всех джунглях. Нельзя было допустить, чтобы один безумец мог нарушить мир, подвергнуть опасности жизнь и свободу всего населения джунглей.

Молодой слон Грозовая Туча нарушил закон джунглей. Он убил невинного оленя, пронзив его своими острыми клыками, ранил двух слонов, а теперь направился к деревне, чтобы убить людей. Все это он совершил в припадке буйной ярости. Он был тяжело болен. Как могла болезнь проникнуть в столь здоровое тело, неизвестно. Но факт остается фактом. У него была болезнь мозга. В прошлом году была засуха и голод: вода в озере почти совсем пересохла, трава выгорела от солнца. Слоны плохо переносят сильную жару. Их нервы не выдерживают. И Грозовая Туча заболел. Он стал вспыльчивым и раздражительным, его преследовала одна и та же навязчивая

Печатается в сокращенном виде.

мысль: все джунгли против него; все, даже отец, хотят его убить. Было смешно и жалко на него смотреть. Между тем навязчивая идея прочно укрепилась в его больном мозгу. Вскоре страх перерос в ненависть, бешенство, и слон стал безумствовать.

Черная Гора узнал, что Грозовая Туча держит сейчас путь туда, где живут люди. Как вожак стада, Черная Гора знал, каковы будут последствия. За долгие годы своей жизни он не раз мог убедиться в том, что всякое проявление безумия подобно лесному пожару: вспыхнув в одном месте, оно распространяется все дальше и дальше.

Он знал, что люди не простят нападения. Они придут в джунгли со своим страшным огнем, и тщательно оберегаемый мир будет нарушен.

Безумие охватит весь лес. Погибнет множество невинных. И мир возвратится в джунгли лишь после того, как сотни животных заплатят за него своими жизнями.

Дрожь прошла по гигантскому телу Черной Горы. Нет, нельзя подвергать опасности мир в джунглях! Грозовая Туча должен быть остановлен прежде, чем достигнет жилища человека. А если он будет упорствовать, он должен быть убит! Да, убит! Так говорит закон джунглей, и долг Черной Горы—поступить по закону...

Убит? При одной мысли об этом сердце старого слона больно сжалось от невыносимого горя. Ведь Грозовая Туча был его сыном, его единственным сыном. Сын его и его верной подруги Большие Уши; воплощение его любви к ней; в его сыне жила частица его самого. Убить Грозовую Тучу — значило убить самого себя и свою любовь.

Нет! Нет! Он не мог этого сделать!

Большие Уши стояла тут же, неподалеку от Черной Горы. Он давно уже заметил, что она так же, как и другие слоны стада, не прикасается к пище. Она даже не пыталась делать вид, что ест, как делал это он. Предчувствие страшного несчастья овладело ею, так как она угадывала его мысли.

И по мере того как Черная Гора смотрел на свою подругу, его грустные глаза затуманивались и множество самых разнообразных и нежных воспоминаний нахлынуло на него со всех сторон.

●

...Лес, дивный, окутанный нежной дымкой тумана лес возник перед ним, как видение. Солнце только что взошло. Утренние лучи его просочились сквозь тысячи листьев, осветили зелень и придали всему окружающему какой-то призрачный, фантастический вид. Гигантские деревья, опирающиеся на большие изогнутые корни-подпорки, стояли вокруг; толстые бледно-серебристые стволы, перевитые цепкими лианами, тянулись ввысь; верхние ветви и листва сливались на огромной высоте и превращались в зеленую крышу. Между старыми деревьями росли молодые, окруженные густой порослью, пальмами, папоротниками, орхидеями и бамбуком.

Лес поражал своим насыщенным темно-зеленым цветом; листья деревьев были почти сплошь жесткие, глянцевитые, приспособленные для стекания воды.

Воздух был наполнен пряным ароматом цветов. Яркие, пестрые, они украшали кустарники, лианы и даже многие деревья. Среди этого великолепия порхали изумительно расцвеченные бабочки и птицы. А хор невидимых певцов пел гимн волшебной красоте природы.

Стадо оленей мирно паслось в лесу; гордые павлины важно прогуливались по лужайке; неутомимые обезьяны весело гонялись друг за другом по деревьям, дополняя прелесть девственного леса.

Здесь жил когда-то Черная Гора. Здесь он вырос. Здесь он встретил свою подругу.

Много-много лет прошло с тех пор. А Черной Горе казалось, что он увидел ее только вчера. Живое, юное существо с грациозно изогнутым хоботом, маленьким забавным хвостиком и огромными красивыми ушами. Как мило, как озорно она помахивала ими всякий раз, когда замечала, что он смотрит на нее восторженным, обожающим взглядом!

— Черная Гора! Черная Гора! — бывало, трубила она во весь голос, подсмеиваясь над его огромным ростом.

Он был слегка озадачен, но вместе с тем очарован ее проделками и любовно называл ее Большие Уши — именем, которое сохранилось за ней и до сих пор.

Они жили в стаде, где кроме них было еще более десятка слонов. По существу, это была большая семья, которую возглавлял самый крупный, самый опытный слон — вожак. В стаде были и взрослые и молодые слоны. Все они дружили. Вместе паслись в лесу. Вместе ходили на водопой. А в случае опасности вместе оборонялись.

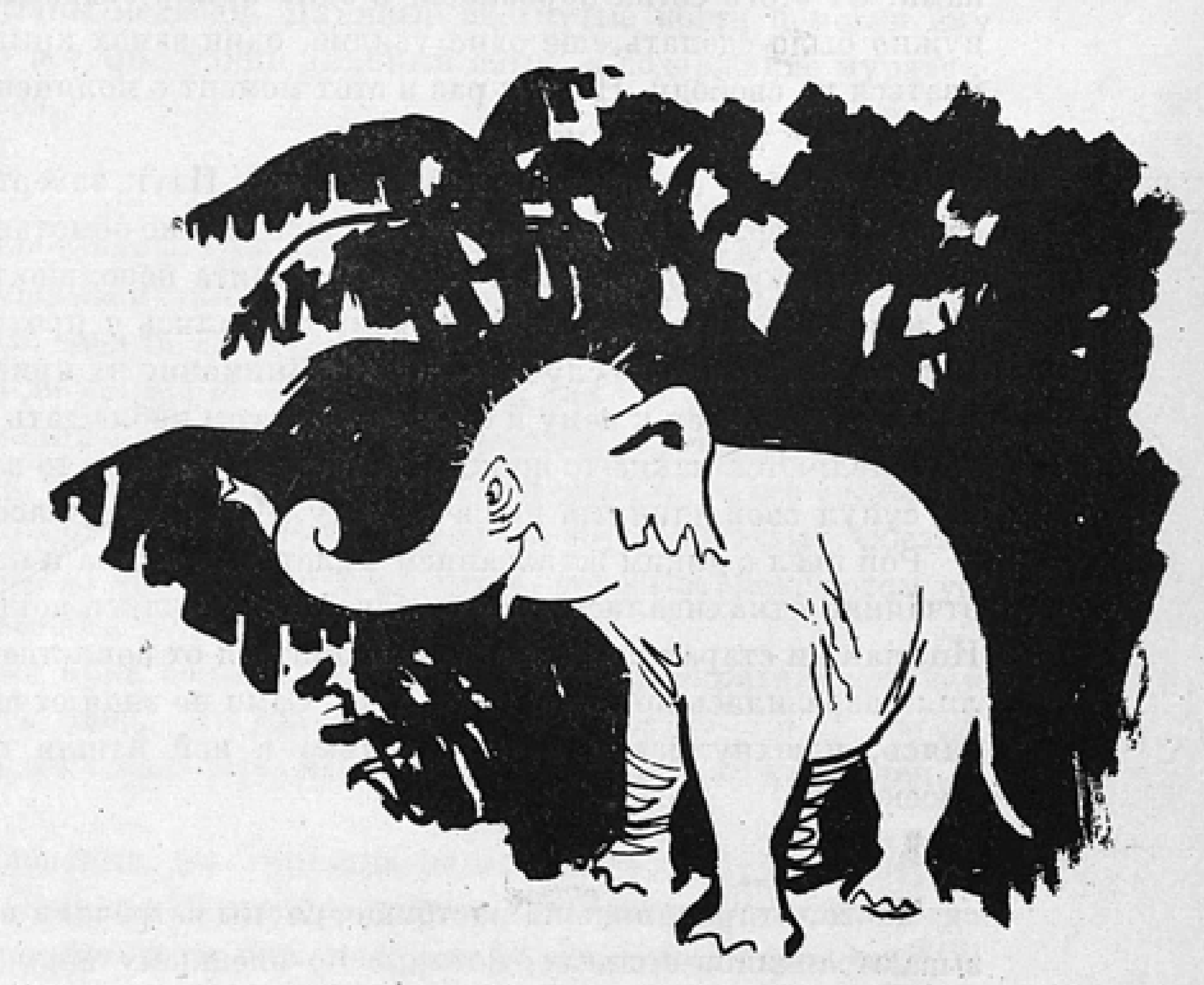
Но особенно дружно жили Черная Гора и Большие Уши. Не раз можно было видеть, как они были нежны, как весело играли, купаясь в реке, или стояли в лесу и ласкались хоботами, издавая при этом характерное мурлыкание или слабое повизгивание, что у слонов выражает удовольствие. Они почти не расставались.

●

Прошло около двух лет. У них появился сын. Маленькое забавное, довольно грузное существо — около ста килограммов весу.

Тельце его, казалось, было завернуто в непомерно большие уши, унаследованные им от матери. Когда малыш немного окреп, он, к удивлению всех, оказался не по возрасту сильным, хорошо развитым слоненком с толстыми, короткими, но очень проворными ножками. А когда он трубил, его голос напоминал грозовые раскаты. Грозовая Туча — назвали его родители, и не было на свете отца более гордого своим сыном, чем Черная Гора, и более любящей матери, чем Большие Уши.

Первое время слоненок не отходил от матери. Так и кружился между ее ногами. И совсем не потому, что кормился. Про-



Рисунки художника Д. Бабиченко

сто из боязни, как все другие слонята. Даже ходил под ней. Но постепенно начал все чаще и чаще отходить от матери.

В стаде был еще один маленький слоненок. Новорожденный так и тянулся к нему. Надо было видеть, как забавлялись, как чудесно играли они. Как притягивало их все то, что они видели в первый раз. С каким любопытством они рассматривали яркие цветы, замысловатых по форме насекомых, мелких зверьков, пресмыкающихся!

●

Однажды, прогуливаясь по лесу, слонята увидели огромную паутину. Ее сплел гигантский паук-птицеед. Это страшное мохнатое существо живет в земляных норах, питаясь тараканами, сверчками, ящерицами, птицами. Обычно паук сидит в норе, а свои предательские сети расставляет среди веток деревьев и кустарников. Вот и эту сетку он растянул возле ярких цветов, украшавших ствол огромного фикуса.

Вполне вероятно, что слонята не заметили бы тонких кружев паутины. Прошли и не обратили бы никакого внимания на нее.

Подойдя к дереву, они зашли в тень под раскидистые ветви с широкими кожистыми листьями и, пользуясь прохладой, занялись исследованием корней фикуса. Они водили своими хоботами по причудливым надземным корням, подобно змеям, расползшимся от главного ствола во все стороны. Ответвления корней были такие высокие, что Грозовая Туча попытался даже подлезть под одно из них и приподнять его своей могучей спиной.

В это время где-то рядом раздался страшный писк. Слонята обернулись и увидели, что крошечная птичка нектарка попала в сети паука и теперь судорожно билась, пытаясь освободиться от страшных пут.

Птичка сделала отчаянное движение всем телом, еще быстрее захлопала крылышками. От этого сетка порвалась, и одно крыло освободилось из паутины. Казалось, нужно было сделать еще одно усилие, один взмах крыльями, и птичка могла бы вырваться на свободу. Но как раз в этот момент с молниеносной быстротой поднялся по шелковому тросу лохматый вампир.

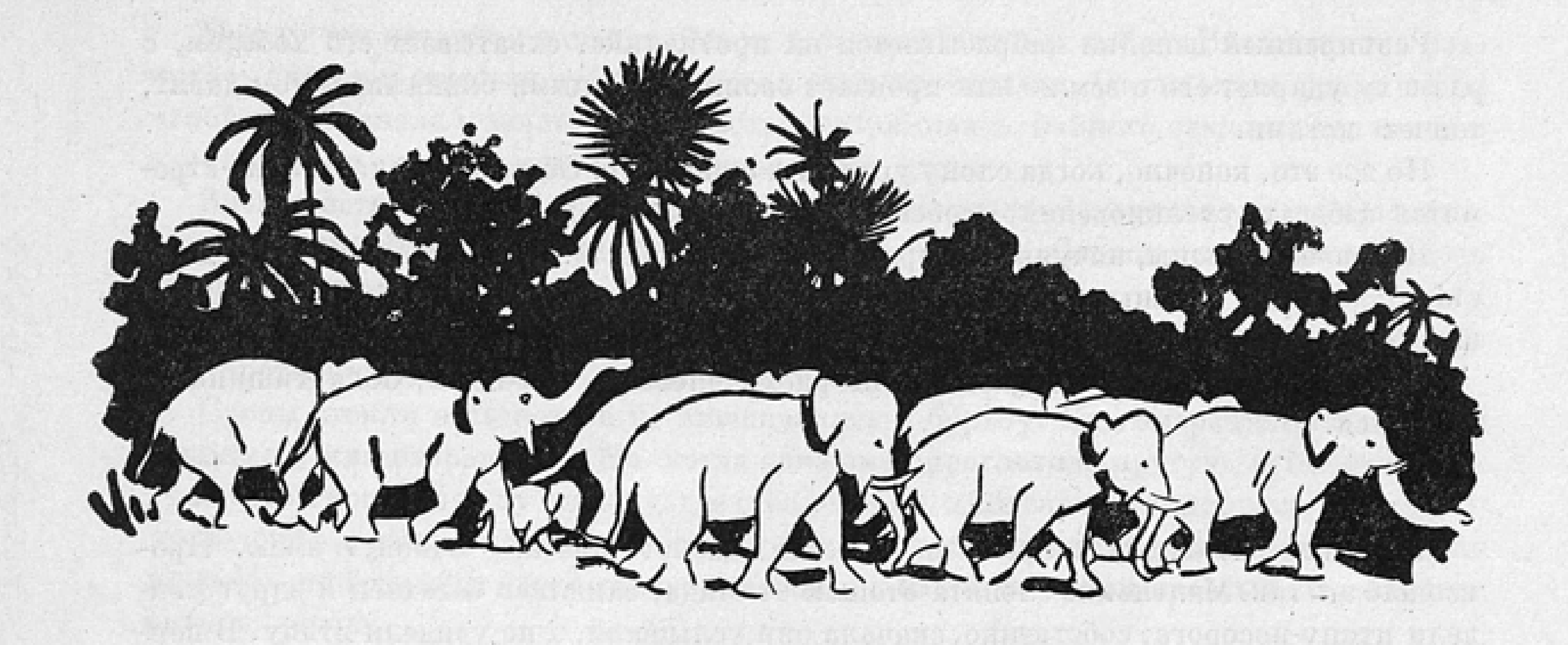
Заработали страшные огромные ноги. Паук завертелся, засуетился вокруг несчастной жертвы, и вскоре она оказалась плотно обмотанной тысячами крепких нитей.

Когда паук подскочил к птичке, слонята невольно попятились назад, отступили на несколько шагов, благодаря чему оказались с противоположной стороны дерева. И тут с ними чуть не случилась беда. Внимание их привлекло большое дупло. Грозовая Туча подошел к нему и стал с интересом наблюдать за тем, куда исчезают и откуда появляются какие-то жужжащие твари, которые то влетали, то вылетали из дупла. Он сунул свой длинный нос в темноту. И вдруг с ужасом отскочил от дерева.

Рой пчел с диким жужжанием вылетел из дупла и набросился на слонят. Слонята отчаянно отмахивались ушами, бегали, крутились вокруг и бросались в кустарник. Но, как ни старались, не могли избавиться от воинственных пчел. По счастью, баталия разразилась поблизости от реки. Сами не зная отчего, оба слоненка, не сговариваясь, плюхнулись в воду и только в ней нашли спасение от больно жалящих насекомых.

●

Часто, отправляясь на пастбище, слоны встречали в лесу голубых быков. Так называют антилоп-нильгау, которые по внешнему виду действительно напоминают и



быков и оленей. Обыкновенно они ходят по лесу маленькими стадами. Только старики нильгау держатся отдельно.

Там же в лесу, особенно у ручьев, слоны много раз видели карликовых оленей-мунджаков, а иногда встречали медведей-губачей. Эти лохматые чудовища бродили обыкновенно в одиночку. В отличие от других медведей они никогда не нападают на крупных животных. Тем не менее как только олени почуяли медведя, они громадными прыжками умчались от него в чащу леса.

Косолапый увалень даже не обратил на них внимания. Он шел к своей цели — большому муравейнику.

Вот заработали сильные лапы медведя. Длинные изогнутые когти помогли ему вскрыть муравейник. В дело вступил узкий длинный язык, и содержание муравейника стало быстро убавляться.

●

Высоко на деревьях жили обезьяны. Они вели в джунглях таборную жизнь, путешествуя по невидимым воздушным путям, проложенным в вершинах деревьев.

Целыми днями можно было видеть их бегающими, прыгающими, скачущими по веткам. Никто из обитателей джунглей не мог так ловко, так искусно лазать и гоняться по деревьям, как это делали обезьяны. Ни одно животное не расходовало столько энергии, времени ради игр, веселой возни, сколько затрачивали на это обезьяны. Только к вечеру шумная ватага утихала и располагалась на короткий отдых. Обезьяны собирались группами, парами, обыскивали друг друга, обчесывались, потом устраивались поудобней и засыпали.

Вот послышался тревожный крик вожака. Обезьяны тотчас прекратили возню и стали настороженно смотреть вниз, откуда появилась опасность.

Из кустов показался один из самых коварных, опасных хищников джунглей — дымчатый леопард.

Слоны — миролюбивые животные. Они никогда не нападают на других зверей, если те сами не угрожают им. Однако как преображаются, как изменяются они, когда им кто-нибудь угрожает. В порыве гнева они превращаются в самых страшных зверей. С диким воем они обрушиваются на своего врага. В ход пускаются хобот, бивни, ноги — все, даже чудовищный вес.

Разъяренный исполин набрасывается на противника, схватывает его хоботом, с размаху ударяет его о землю или пронзает своими ужасными бивнями; потом давит, топчет ногами.

Но все это, конечно, когда слону угрожает опасность. Обычно же слоны сами стремятся избегать столкновений, особенно если у них есть детеныши.

Вот почему слоны, почуяв леопарда, собрались вместе. Они поставили в середину стада слабых, а маленьких слонят укрыли своими туловищами. Черная Гора и Большие Уши встали рядом; их сын притих и спрятался под матерью.

Стадо стояло, храня молчание, и не расходилось до той поры, пока хищник не удалился.

●

В другой раз слоны набрели на не менее опасного врага — очковую змею. Произошло это так. Маленькие слонята отошли от стада, занялись беготней и вдруг увидели птицу-носорога; собственно, сначала они услышали, а не увидели птицу. В первый момент до их слуха донесся какой-то странный каркающий звук. Слонята прислушались. Звук повторился. Потом зашумели огромные крылья, и над слонятами пролетела массивная черная птица с чудовищным загнутым клювом и рогом на лбу.

Слонята встречали эту птицу и раньше. Они не раз видели, как она срывает и ест вкусные, аппетитные плоды, до которых им трудно было дотянуться. Но на этот раз слонят заинтересовало таинственное поведение птицы. Она подлетела с плодом в клюве к расщелине в дереве; но не съела его, а стала просовывать в отверстие; потом улетела и вскоре снова возвратилась с добычей. Это самец-носорог приносил пищу своей подруге, заключенной в темнице — в дупле, залепленном глиной.

Слонята подошли поближе к дереву. Птица заволновалась и стала летать над ними, издавая при этом громкие хриплые звуки.

Вдруг где-то рядом, в траве возник новый подозрительный шум. Трава зашевелилась, и слонята увидели очковую змею. Один вид ее мог привести в трепет. Высоко приподняв голову, она расширила шею и злобно зашипела.

Тело ее напряглось. Глаза уставились в одну точку. Казалось, вот-вот она бросится, укусит, отравит своим смертельным ядом. Между тем змея пристально смотрела куда-то, не обращая никакого внимания на слонят. Именно куда-то и уж во всяком случае не на слонят, потому что взгляд ее был направлен прямо в противоположную от них сторону. Но вот и там зашевелилась трава. И внезапно поднялась точно такая же голова, с такой же раздутой шеей, только еще больших размеров.



Две змеи приготовились к бою, являя собою пример каннибализма среди животных (кстати сказать, чрезвычайно распространенного среди очковых змей).

Почти все звери испытывают страх перед змеями. Не только вид, но даже запах змей пугает многих зверей. Страх этот врожденный. Он передается по наследству. Звери испытывают его с первого дня появления на свет.

Поэтому, как только слонята увидели змей, они боязливо попятились засопели, зафыркали, поджали свои хоботы (которые слоны всегда особенно берегут в минуту опасности) и отступили.

Между тем поединок начался. Атаку повела гигантская кобра. Внезапно она рванулась вперед и острыми зубами нанесла рану противнице. От сильного удара та на мгновение припала к земле, потом быстро выпрямилась, немного отклонилась назад и вдруг в свою очередь нанесла молниеносный удар.

Змеи действовали как боксеры. Нападали. Отступали. Наносили удары. Отскакивали обратно. Применяли ложные движения, выпады. Словом, использовали весь арсенал приемов борьбы.

Наконец сильнейшая взяла верх. Воспользовавшись замешательством израненной противницы, она нанесла ей последний, на этот раз смертельный укус.

Слоны стояли в стороне и не вмешивались в борьбу. Вид омерзительных тварей вызывал у них отвращение. Но когда одна змея проглотила другую, непомерно раздувшись, и поползла в ту сторону, где стояло стадо, один слон не выдержал. Он медленно подошел к змее, высоко приподнял свой хобот, потом вдруг решительно наступил на змею, придавил ее своей тяжелой ногой и с какой-то немой яростью стал втаптывать в землю.

●

Иногда слоны встречались в лесу со своими собратьями, которые также ходили небольшими стадами. Редко когда попадались стада до сотни и более слонов. Еще реже встречались одинокие слоны, так называемые «отшельники». Обыкновенно это были молодые самцы, которые только казались изгнанниками. На самом же деле они по собственному почину и только временно держались несколько в стороне от своего стада. Однако все время не теряли его из виду.

Чаще всего слоны встречались на водопое. Слово «водопой» далеко не полно передает все то, что в действительности происходит на реке, когда там собираются звери и птицы.

Представьте, что вам удалось побывать в джунглях на такой речке.

Жаркий летний день. Вы тихо крадетесь сквозь колючую чащу, прячась в зарослях, и начинаете наблюдать за тем, что происходит в час водопоя.

Вот из леса показываются слоны. Бесшумно, не торопясь, они спускаются по тропинке и направляются к реке, где уже собралось много птиц и зверей: гигантские цапли-ротозеи, аисты, пеликаны, бакланы, тапиры, носороги и другие животные.

Впереди идет слон-вожак; за ним, растянувшись цепочкой, шествует стадо. Ни один слон не обгоняет другого, ни один не забегает вперед. Только малыши иногда нарушают строй — выскакивают и бегут стороной. Но тотчас получают за это шлепки от матерей и возвращаются обратно. Глядя на стройное шествие этих исполинских животных, на их достоинство, гордую неторопливость, невольно восхищаешься ими и проникаешься к ним чувством самого глубокого уважения.

Слоны очень любят воду. Они пользуются каждым удобным случаем, чтобы смыть с себя пыль: с наслаждением купаются, подолгу плавают, ныряют; а если поблизости нет озера или реки, запускают хобот в любую лужу, набирают воду и обдают свое тело потоком влаги. Добавим к этому, что каждому слону для утоления жажды нужно в день по крайней мере от ста до двухсот литров воды. Что же должны испытывать слоны в жаркий солнечный день, какую нетерпеливость должны проявлять они при виде прохладной воды?

Кажется, никакая сила не сможет удержать их на берегу, они должны броситься в реку и барахтаться в воде до тех пор, пока не устанут.

Однако ничуть не бывало. Слоны подходят к воде. И никто из них, решительно никто, не идет в воду. Нет. Вместо того чтобы броситься в реку, они выстраиваются в определенном порядке и ждут, терпеливо ждут, когда наступит их очередь.

Первым пьет тот слон, который стоит ниже всех других по течению реки. За ним второй, третий. И так один за другим утоляет жажду каждый следующий слон. Таким образом, последним пьет слон, который стоит выше всех по течению. И все это для того, чтобы дать каждому слону напиться чистой, невзбаламученной хоботом воды!

Или вот еще. К реке неожиданно подходит второе стадо. И что же? Вы думаете оно, как стадо коров, сразу всей массой входит в воду? Нет. И в этом случае слоны не идут в воду, а стоят и ждут, когда утолит жажду первое стадо.

Только после того как все напьются, слоны входят в воду, и тут уж начинается настоящая водная вакханалия. Слоны поднимают фонтаны брызг, плавают, ныряют, втягивают воду хоботами. Особенно усердствуют слонята. Они гоняются друг за другом, играют в воде, обливают один другого, трубят в воду, словом, резвятся до тех пор, пока родители не уйдут от реки.

Для Грозовой Тучи и его друзей время, проведенное на реке, было лучшим временем в их жизни. Поэтому молодые слонята всегда с нетерпением ждали, когда стадо пойдет на водопой.

Однако (такова жизнь) даже здесь — в этом мире радостей и забав — у маленьких слонят были и свои маленькие, детские огорчения.

Как-то, в тот момент, когда к реке пришло второе стадо и, встав позади, ожидало своей очереди, один из слонят этого стада (это был Грозовая Туча) расшалился и грубо нарушил дисциплину. Он незаметно прошел вперед, шмыгнул между самками, растолкал их слонят, плюхнулся в реку и начал так бултыхаться, что замутил всю воду. Конечно, такая дерзкая проказа не прошла ему даром. Его мать и самки первого стада не могли оставить такой возмутительный поступок безнаказанным. Они поймали шалуна и так больно отшлепали его своими хоботами, что он долго боялся подходить к воде вообще.

Однако молодость есть молодость. Вскоре Грозовая Туча забыл о боли, об обиде и снова, как прежде, вместе со своими сверстниками шалил и веселился в реке.

•

Незаметно проходили дни, месяцы, годы. Однако Черная Гора и Большие Уши не чувствовали течения времени. Они часто и подолгу любовались своим шаловливым, но добрым и ласковым сыном. Они не заметили, как он вырос и превратился в юного и статного слона — предмет внимания многих молодых подруг его безмятежного детства. Но сам он почти не интересовался ни одной из них, а если и отдавал кому-то предпочтение, то только Джу-Джу, миловидной дочери старого друга его отца — Толстое Брюхо.

С ней он чаще, чем с другими слонятами, бродил по лесу, помогал ей разыскивать сочные плоды, ходил вместе на водопой, плавал в реке и вообще выказывал ей многочисленные знаки внимания. Сам не зная почему, он всегда испытывал от общения с ней какую-то безотчетную радость.

Он был горд и самолюбив. Все в стаде знали, что он никому не спускал ни малейшей шутки над ним, ни самой малейшей обиды. Но ей почему-то он прощал все: и ее шалости и проказы. Он даже был терпелив, когда она по целым дням совсем не замечала его и весело резвилась у него на глазах в обществе молодых слонят.

Словом, он ей действительно многое прощал. И все потому, что был счастлив, так же, как были счастливы Черная Гора и Большие Уши, как другие слоны, потому что мир вокруг был прекрасен. И, казалось, ничто не могло омрачить светлой радости их существования. Но, конечно, так только казалось...

●

Однажды Грозовая Туча, вдоволь наигравшись с молодыми слонятами, отстал от стада. Он увлекся поисками бананов и углубился в лес. Много раз бывал в этом лесу; много раз срывал здесь вкусные плоды, которые гроздьями свисали вдоль гладких зеленых стволов, прикрытых шапкой громадных широких листьев. Но на этот раз он с трудом нашел одно дерево, на котором были плоды.

Обхватив хоботом тяжелую гроздь, Грозовая Туча потянул ее вниз, силясь оторвать от ствола, как вдруг услышал легкий шелест листьев. Слоненок отпустил гроздь, приподнял хобот, вдохнул в себя воздух.

Мягкой, бесшумной походкой по лесу шел тигр.

Вот он почуял слоненка. Все тело его напряглось, взгляд застыл. Хищник припал к земле и, не спуская глаз со слоненка, стал медленно-медленно подкрадываться.

Слоненок издал тревожный сигнал и бросился к стаду.

В миг хищник преобразился. В два-три прыжка он догнал убегающего слоненка и вскочил ему на спину.

Как раз в это время из чащи выскочила мать слоненка. Тигр первый увидел ее. Он тотчас оставил слоненка и с диким ревом бросился на мать, пытаясь вспрыгнуть на ее спину или отогнать от слоненка.

Пестрое гибкое тело носилось вокруг слонихи. Но куда бы хищник ни забегал, чтобы сделать прыжок, он всюду наталкивался на страшные бивни. Тогда он изменил тактику. Он сделал резкий бросок в одну сторону; потом сразу в другую. Обманул слониху движением, оказался сбоку и вскочил на спину слонихи.

Короткий трубный звук, звук ужаса и страха, разнесся по лесу. Слониха отчаянно тряхнула всем телом, пытаясь сбросить тигра, потом быстро присела на задние ноги, схватила хоботом хищника и, высоко подняв вверх, ударила о землю. Кошка поднялась, чтобы сделать новый прыжок. Но острые клыки пронзили ее тело и пригвоздили к земле. А когда она полуживая поползла в джунгли, слониха бросилась преследовать ее, объятая непреодолимым желанием отомстить за детеныша.

Вскоре мать вернулась и подошла к слоненку, который радостно прижался к ней, дрожа от пережитого волнения.

Она всегда была нежна с ним. Но как трогательно, с какой удивительной любовью она встретила его сейчас, когда прошла опасность, угрожавшая его жизни! Слониха ласкала его своим хоботом, нежно гладила, смотрела на него счастливыми глазами, то и дело повизгивала, будучи не в силах выразить всю глубину радостных чувств, охвативших ее материнское сердце.

В жизни слонов было много и других горьких минут. Они приходили с опасностями, которые на каждом шагу подстерегали этих миролюбивых животных, с недугами, с тревогами за судьбу детенышей, словом, вызывались тысячами разных причин.

Однако все эти беды, горести, как бы тяжелы они иной раз ни были, касались отдельных слонов, отдельных семей; они не распространялись на все стадо, на всех слонов и уж тем более на всех обитателей джунглей. Они были как бы естественным следствием обычного течения жизни.

Но вот наступил момент, когда нормальное течение жизни нарушилось, когда горе, действительно огромное горе постигло все стадо слонов.

В джунглях началась засуха.

Случилось это в апреле. Период дождей еще не наступил. Между тем стояла такая жара, что днем на солнце буквально можно было испечься. Температура почвы доходила до 60—70 градусов. Земля трескалась, превращалась в пыль. Трава сгорела. Стоячая вода всюду высохла. На месте рек образовались сухие русла. Только по отшлифованным круглым камням можно было узнать, где раньше текли они. Нигде, буквально нигде не было влаги.

Сначала слоны пытались достать хотя бы грунтовую воду. Они, конечно, не выкапывали ногами ям и не пробивали землю бивнями, как это про них иногда рассказывают. Но пытались настигнуть ускользающую воду своими хоботами. Они пробуравливали в песке колодец в полтора-два метра глубины и сантиметров тридцать ширины. Когда туда начинала просачиваться вода, слоны высасывали ее своими хоботами.

Но, само собою разумеется, добывать таким способом воду было трудно, да вскоре и ее достать было уже невозможно. Настолько глубоко просохла земля.

Оставалась одна надежда—на большое озеро. Оно было довольно далеко от того места, где жили слоны. Но вода в нем обыкновенно держалась всегда, потому что озеро находилось среди болот и было довольно глубоким.

Мучимые жаждой слоны, носороги, тапиры, буйволы — все дикие звери потянулись к озеру.

Если в нем окажется много воды, можно будет прожить близ него все это тяжелое время до самых дождей. И тогда засуха будет не такой страшной. Лишь бы была питьевая вода. Корм с трудом, но еще можно добыть. Правда, трава пересохла, но кое-где на деревьях еще сохранилась листва. В конце концов некоторое время можно питаться ветками. А воду надо достать во что бы то ни стало. Поэтому стадо слонов отправилось в далекий путь к озеру, надеясь в нем найти свое спасение.

Между тем жара и здесь свершила свое ужасное дело. Она наполовину иссушила озеро. Вода осталась только в самом глубоком месте — в середине. Вокруг был вязкий ил. Для того чтобы подойти к воде, животным приходилось идти по топкой болотистой почве, что для тяжеловесных слонов было чрезвычайно опасно.

Слоны безусловно рисковали, когда ходили к глубокой воде. Каждый день то один, то другой слон проваливался и застревал в иле. Только с помощью других слонов удавалось попавшему в беду выбраться из трясины, которая грозила ему мучительной голодной смертью.

●

Пожалуй, нет в жизни более жестоких испытаний, чем голод и жажда. Каждое из них в отдельности может довести до ужасного состояния, до полного отчаяния,

толкнуть на самый безрассудный поступок. Но оба вместе они приобретают чудовищную силу, противостоять которой почти невозможно.

Вот именно такой период тяжелых испытаний наступил в жизни слонов.

Старые слоны кое-как держались. Они шатались от истощения, но, несмотря на это, находили в себе силы для того, чтобы уступить свою пищу детенышам. Молодых же слонов нельзя было узнать. Давно уже никто из них не заводил веселых игр, не шалил, не резвился. Бедные животные таяли на глазах.

Жить или умереть? Сдаться или продолжать борьбу? Каждая ткань живого организма решала этот жуткий вопрос. Все зависело от запаса жизненных сил, воли, мужества. Стойкие выдерживали испытание, боролись и побеждали. Слабые покорялись и погибали или, что еще хуже, поддавались безумию.

Страшен слон в период неистовства. Он приходит в такое бешенство, что сокрушает все, что попадается ему на глаза: вырывает с корнями деревья, убивает животных, разрушает жилища, с яростью набрасывается на людей.

Англичане называют таких слонов «роуг», что в переводе значит: «бродяга», «разбойник».

Вот в такого «роуга» внезапно превратился один из самых кротких слонов в стаде — Длинный Хобот.

В результате длительного страдания опасная болезнь проникла в его здоровое тело. Это была ужасная болезнь, сделавшая доброго, сильного слона одержимым.

Как-то однажды без всякой причины он затеял ссору с другим слоном, потом растолкал все стадо, побежал в лес, набросился там на мирных антилоп, стал гоняться за ними; принялся как шальной бегать по лесу, не видя и не слыша решительно ничего.

Время от времени он останавливался, глядел куда-то своим безумным взглядом; потом издавал страшный пронзительный крик и бежал дальше. Куда, зачем — он не знал. И все-таки бежал и бежал, охваченный горячечной жаждой уничтожения.

Впереди была деревня. Неподалеку от нее в лесу и в поле работали люди.

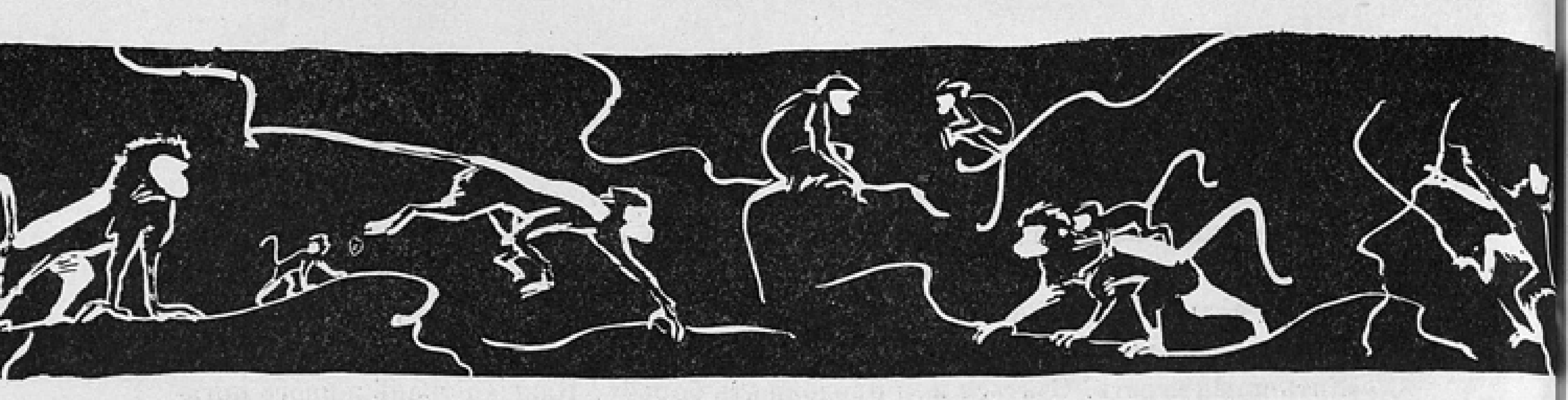
В прежнее время, когда Длинный Хобот был здоров, он никогда не приближался к людям. Он всегда избегал встречи с ними. Как только ветер доносил ему весть о них, он тотчас уходил в чащу. Так вели себя все слоны в стаде, так вел себя раньше и Длинный Хобот.

Но сейчас ничто не могло сдержать безумного порыва слона. Им овладело слепое желание убивать. Разрушать и убивать. И, подчиняясь этому желанию, Длинный Хобот, заметив людей, не только не повернул обратно, а, наоборот, еще решительней пошел вперед.

Первыми увидели слона дровосеки, которые работали в лесу. Один из них обчищал ветки с упавшего дерева и, заметив слона, предупредил о его появлении своих товарищей. Они прекратили работу. Но никто из них даже не подумал бежать. Они были уверены, что слон, как только увидит их, тотчас бросится в лес и сам скроется в чаще. Так обычно поступали дикие слоны, когда они случайно наталкивались на людей. Поэтому дровосеки спокойно смотрели на странного чудака, отпуская по его адресу шутки.

— Эй, дружище, куда ты прешь? — крикнул дровосек, который находился ближе других к слону.— Проваливай-ка отсюда подобру-поздорову! Слышишь?

Но слон не слышал. А если и слышал, не мог ничего осознать. Ни просьбы, ни уговоры, ни угрозы не могли сейчас подействовать на его больной мозг, а тем более



остановить его стремительное движение. Без малейшего колебания он ринулся на кричащего человека.

Уши слона были прижаты к голове, хобот к груди. Вид у него был ужасный.

Бедный дровосек сразу понял, что имеет дело с бешеным зверем; бросил в него топор, кинулся прочь, но как нарочно нога его зацепилась за ветку, и он упал.

Вмиг длинный, гибкий хобот взвился над несчастным, тело его мелькнуло в воздухе и глухо ударилось о землю.

Взывая о помощи, дровосеки разбежались в разные стороны. Они бежали зигзагами, петлями, бросались в кусты, стараясь скрыться от разъяренного исполина. Лозы ползучих растений хватали их за ноги, колючие шипы царапали лицо, руки, а они все бежали и бежали, не помня себя от страха.

Вскоре они выбежали на дорогу, по которой крестьяне везли на повозках плоды. Но не успели они показаться из леса, как вслед за ними на дорогу выскочил безумный гигант.

Полетели на землю перевернутые повозки, мулы, грузы, люди, а бешеный зверь уже мчался дальше.

Вот он ворвался на банановую плантацию, разогнал там всех людей, разбросал корзины, растоптал фрукты и ураганом обрушился на деревню.

Поднялась страшная паника. Люди бегали, кричали, хватали детей, запирались в хижины, стреляли из окон. Но не могли избавиться от слона.

Шум, беготня, выстрелы, кажется, только еще больше разъярили его. С удесятеренной энергией он набрасывался на жилища, опрокидывал стены, разрушал изгороди, выгонял скот и птицу.

То тут, то там действовал змееподобный хобот, мелькали огромные бивни, раздавался топот тяжелых ног, и огромная туша проносилась дальше.

С диким ревом и грохотом, поднимая клубы пыли, промчалось по улице стадо быков. А их страшный преследователь и не собирался больше гнаться за ними.

Так же внезапно, как появился, он неожиданно прекратил свои бесчинства и, насытившись злодеяниями, скрылся в лесу.

●

Люди не могли остаться равнодушными к бессмысленной жестокости, не могли оставить безнаказанной смерть своих близких, примириться с разорением жилищ и другими злодеяниями, совершенными диким бешеным зверем. Поэтому, как только он ушел в лес, вся деревня поднялась на ноги. Мужчины вооружились ружьями, копьями, запаслись кирками, лопатами, топорами, веревками и отправились в джунгли.

Люди решили на смерть ответить смертью, на разрушения — разрушениями на безумство — безумствованием. Они убивали зверей, их детенышей; разоряли норы, гнезда; выследили и жестоко расправились с Длинным Хоботом, а потом углубились дальше и пошли по следам слонов.

Сначала охотники за слонами вели себя очень осторожно; двигались по лесу совершенно бесшумно. Впереди шли самые опытные охотники — шикари; за ними, растянувшись цепочкой, шли загонщики. Так вся процессия продвигалась до той поры, пока шикари не обнаружили слонов.

Но вот старший шикари нашел стадо. Загонщики рассыпались по лесу и окружили слонов. В лесу закипела работа. Послышался стук топоров, треск ломающихся веток. Это охотники принялись воздвигать вокруг стада забор из бамбука, а внутри устраивать более крепкое сооружение — загон для слонов, или, как его называют в Индии, кораль. Легкий забор из бамбука, конечно, очень непрочен. Скорее он представляет собою чисто психологическую ограду. Могучим слонам при желании ничего не стоило бы разрушить его. Но для того чтобы этого не случилось, охотники тщательно охраняют забор.

Как только слоны подходят к нему, тотчас раздаются звуки гонга, труб, гремят выстрелы, поднимается оглушительный крик, повсюду вспыхивают факелы; слоны пугаются и отступают к центру окруженного пространства.

Этого только и нужно добиться сторожам, охраняющим забор.

А в это время другие охотники лихорадочно воздвигают кораль. Он гораздо меньше забора. Обычно он устраивается в виде круга, диаметром до ста, иногда ста пятидесяти метров. В него должны быть загнаны слоны. Поэтому стенки кораля строятся в виде прочного частокола, высотой в три-четыре метра. Вход в кораль оставляется очень узким, не больше четырех метров шириной; при необходимости он может закрываться тяжелой опускающейся решеткой. Перед входом устраивается хорошо замаскированный частокол в виде воронки.

Всем дается указание не пугать животных шумом и криком, пока они не подойдут к стенкам кораля. Это для того, чтобы слоны в панике не прорвали оцепление.

Задача загонщиков заключается в том, чтобы побудить слонов идти к коралю без всякого принуждения. Поэтому охотники по-прежнему действуют осторожно, так, чтобы не вызвать у слонов никаких подозрений о присутствии людей; создают легкий шум, шелестят листьями либо приманивают слонов вкусными плодами, разбрасывая коварный дар на пути к коралю. ...Все более и более сжимается живое кольцо загонщиков. Все ближе и ближе подходят слоны к крыльям кораля.

Вот вожак остановился. Еще раз осмотрелся и, наконец, переступив опасную черту, пошел по постепенно сужающемуся коридору. За ним двинулось стадо.

И сразу лес ожил, зашумел, зашевелился. Со всех сторон раздались воинственные крики, выстрелы; с удвоенной силой загремели гонги, затрещали трещотки. По сигналу старшего шикари люди бросились загонять слонов в кораль.



Подай шикари сигнал к атаке хотя бы на пять минут позже, все стадо успело бы зайти в крылья и тогда охота безусловно удалась бы полностью. Но на этот раз старый опытный шикари ошибся. Он видел, когда прошел черту вожак. Видел, как два-три слона последовали за ним и перешли черту. И не мог представить, чтобы остальные слоны задержались и не вошли в кораль.

Между тем все произошло не так, как предполагал охотник. Несколько слонов действительно последовало за вожаком. Но примерно пятым или шестым шел Черная Гора. Он шел, погруженный в свои мрачные мысли о судьбе сына. Бедняга Грозовая Туча был так слаб, что сегодня с трудом ломал толстые ветки, чтобы достать зеленые листья. Вот и сейчас он то и дело отставал, наконец почему-то остановился совсем — скорее всего потому, что устал. К нему подошла мать. Большая часть стада стала дожидаться, когда они снова двинутся в путь. Черная Гора тоже остановился.

Как раз в это время раздался в лесу страшный шум. Слоны еще не видели людей. Но опыт подсказывал им, что надо не ждать, когда голоса приблизятся, а, наоборот, немедленно атаковать самим, пытаться прорвать оцепление.

Вмиг усталости как не бывало. Слоны повернулись и всей массой повалили обратно. То тут, то там уже показывались люди. С копьями, ружьями, факелами они смело бросались на слонов, пытаясь остановить живую лавину.

Но разве люди могли сдержать рассвирепевших исполинов?! С диким ревом слоны сами набросились на людей, силой пробивая себе дорогу к свободе. Только наиболее смелые и опытные охотники отважились еще продолжать борьбу со слонами. Они отчаянно кричали, бросали в них копья, стреляли почти в упор, но, конечно, были не в силах сдержать упрямых гигантов.

Тогда охотники начали окружать молодых слонов. Вот целая толпа напала на Грозовую Тучу. Бедный слоненок жалобно застонал, попытался прорваться, но в это время один из охотников больно уколол его своим острым копьем, а другие замахали ружьями, копьями и еще более плотной стеной окружили несчастного.

На помощь слоненку бросилась мать. Однако новая партия охотников выросла перед нею, и Большие Уши также оказалась плененной.

Охотники ликовали; им казалось, что в их руки попалась двойная добыча. Подняв страшный шум, они погнали слоненка и мать к крыльям кораля.

Но вдруг поблизости раздался могучий трубный звук. Задрожала земля. И в живое кольцо охотников ворвался огромный слон. Это вступил в бой Черная Гора.

Он всегда был могуч и высок; но сейчас в ярости он действительно был похож на страшную черную гору. Один вид его мог вселить ужас.

Охотники не ожидали нападения, поэтому в первый момент растерялись и отступили. Однако не прошло и минуты, как они сами со всех сторон атаковали слона, подняв такой адский шум, который заглушил даже рев дикого зверя.

Засвистели копья, замелькали факелы, загремели барабаны, бубны. Где-то сверкнула яркая вспышка, раздался выстрел, и Черная Гора рухнул на землю.

●

Сколько времени прошло с тех пор, как Черная Гора погрузился в темную тихую глубину, он не знал. Не знал он и того, что произошло с Грозовой Тучей, с другими слонами. Когда он очнулся и встал, сразу почувствовал, что задние ноги крепко привязаны к дереву. Голова была тяжелой, из раны во лбу сочилась кровь.

Неподалеку от Черной Горы были привязаны другие слоны. Справа стояли Однорогий и Острый Глаз, немного подальше — Серая Спина, Толстые Ноги и их детеныш. Еще дальше Большая Губа. Но других слонов не было. Не было здесь и Грозовой Тучи, и Больших Ушей, и Толстого Брюха.

Где они? Может быть, они сейчас идут по лесу, торопясь подальше уйти от страшного места? Может быть, истекают кровью от ран, забившись где-нибудь в чаще?

Так или иначе, здесь их не было. Значит, им удалось избежать плена.

Плен, каторга, рабство — все эти три ужасных понятия, являющихся синонимами унижений, жуткой тоски, изнурительного труда, пыток, кошмара — даже все эти три понятия, вместе взятые, не смогли бы выразить того страдания, которое испытывал Черная Гора, когда он потерял свободу.

Там в лесу, в бескрайней зелени джунглей он оставил любовь, единственного сына, родное стадо. Там оставил свое детство, молодость, сердце. Он сам был органической частицей живой природы, он был сыном джунглей. И вдруг лишился всего, стал узником, жалким рабом, безропотным существом, живым механизмом.

Потекли медленные, тягучие дни подневольного, истязающего труда, смертельной тоски, невыносимых страданий.

Внешне все обстояло как будто благополучно. Со стороны могло показаться, что жизнь Черной Горы и других слонов у людей была даже лучше, чем в джунглях. Правда, вокруг были чужие слоны, приходилось много работать, таскать тяжелые бревна, беспрекословно подчиняться приказам людей. Но зато не нужно было заботиться о пище, о воде — люди сами доставляли их слонам и доставляли в таком количестве, что и воды и пищи хватало всем.

Рано утром люди кормили, поили слонов и отправлялись с ними на работу. Животные знали свои обязанности и сразу же шли к своим рабочим местам. Одни вытаскивали поваленные деревья из джунглей и волокли их к реке, другие укладывали в штабеля, помогали сплавлять лес, третьи работали на лесопильном заводе или на строительстве моста.

После двух часов работы люди устраивали перерыв. Слоны купались в реке, после чего отправлялись в стойла, так как приближалось время самой палящей жары, которую слоны переносят плохо. Там слоны получали обед — чаще всего сено, бананы или сахарный тростник.

Через несколько часов раздавался гонг, возвещавший о конце послеобеденного отдыха, и слоны снова принимались за работу, при этом сплошь и рядом обнаруживая настоящие чудеса ловкости: иногда им надо было подтащить деревья к краю пропасти и оттуда сбросить их вниз. Надо было видеть, как великолепно слоны справлялись с этой задачей: осторожно-осторожно без всякой команды они подходили к краю пропасти, останавливаясь примерно в трех метрах от края.

Потом, после того как с них снимали цепи, связывающие их с грузом, вставали сзади бревна и, пользуясь своим хоботом, как рычагом, с поразительной ловкостью подвигали бревно к краю; наконец пинком передней ноги толкали его, и тяжелая махина со свистом летела в пропасть.

Так слоны работали до наступления темноты, после чего их снова вели на купание.

Иногда люди использовали слонов не только для работы, но и для забавы или охоты. Обучали их всяким штукам: поднимать с земли нож, палку, трубку, стоять на одной ноге и т. д.

Брали с собой слонов на рыбную ловлю. Заставляли их топтаться в воде, пугать рыбу, а сами приканчивали ее дубинками, ножами или ловили руками (а некоторые слоны даже сами своими хоботами ловили рыбу и отдавали людям). Или отправлялись со слонами охотиться на носорогов.

•

Слоны послушно исполняли все, что требовали от них люди. Находились ли слоны на работе, на охоте, на отдыхе, они всегда спокойно выполняли любые приказания людей. Может быть, оттого, что слоны долго жили среди людей, они давно уже примирились со своей судьбой (а некоторые даже выросли в неволе). Они не страдали от того, что не жили, подобно диким слонам, в лесу, на свободе.

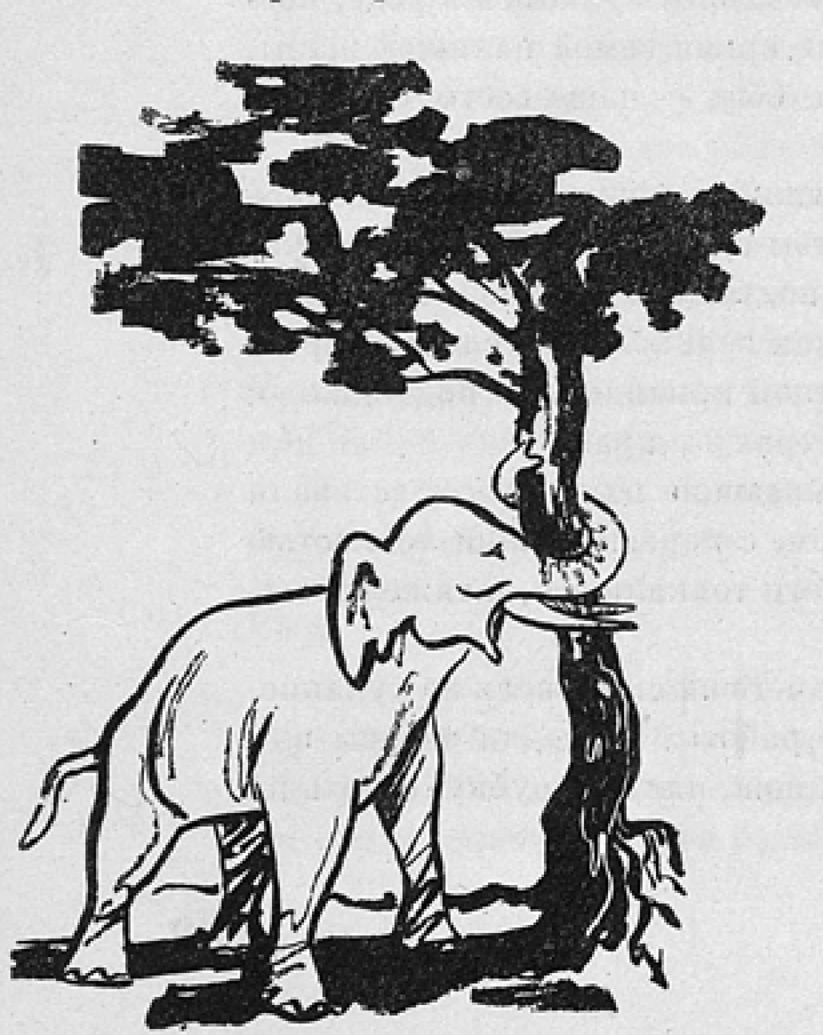
Во всяком случае, слоны даже не стремились сбежать от людей. Поэтому погонщики спокойно отпускали их после работы пастись в лесу, отпускали на всю ночь без всякой привязи и охраны. Между тем утром слоны сами возвращались по зову своих хозяев; по одному их слову подгибали передние и задние ноги, опускались, а когда те усаживались, слоны поднимались и отправлялись на работу.

Все это говорит о том, что слоны даже не помышляли о джунглях.

Совсем по-другому чувствовал себя в плену Черная Гора. Ничто, решительно ничто не могло сломить его свободолюбивый дух, его могучую, дикую природу. Он родился, вырос в джунглях, и он каждой клеткой своего тела тянулся в джунгли. Они звали, манили его, тревожили его мозг; не давали покоя сердцу.

Дни, проведенные Черной Горой в плену, были самыми мучительными, самыми тяжелыми днями его жизни. Он протестовал против рабства, против насилия. Чувство унижения, необходимость постоянного повиновения чужой воле причиняли ему гораздо большую боль, чем самые тяжелые страдания.

Черная Гора ненавидел людей. Он не мог выносить их голоса, прикосновения. Он тяжело страдал, когда чувствовал на своей спине горячее тело отвратительного повелителя. Он собирал в себе все силы, чтобы заставить себя выполнять его приказания, притвориться послушным и покорным. Все, все в нем бунтовало, все вызывало самый ярый протест. Жизнь в плену была для него пыткой, адом, кошмаром. Все ночи и дни он думал о свободе. И ждал, терпеливо снося все лишения, бесконечно долго ждал удобного момента, когда он сможет совершить побег.



Наконец такой случай настал

Спустя несколько месяцев, после того как Черная Гора попал в плен, погонщик решил, что слон уже стал достаточно ручным, и снял с него цепи. Вместе с другими ручными слонами его погнали пастись в лес.

Вид джунглей и их запахи, ласковое прикосновение ветвей к спине пробудили в нем страшную тоску по дому, по своей подруге Большие Уши, по любимому сыну, по свободе.

На следующее утро, прежде чем взошло солнце, он покинул лагерь и направился в джунгли. Погонщик преследовал его: слон слышал за своей спиной

отчаянные крики, но не остановился даже тогда, когда прогремел выстрел и пуля вонзилась ему в левую заднюю ногу. Жгучая боль обожгла ее, кровь текла из раны, но он все шел и шел, пока не скрылся совсем.

Черная Гора на всю жизнь остался хромым, но хромота была ничтожной ценой по сравнению со свободой, которую он получил, по сравнению с той бурной, дивной радостью, какую он испытал, когда увидел родное стадо, свою семью, все, все, о чем тысячу раз вспоминал в плену.

●

Это было много, много лет тому назад. Но если это все же было когда-то, то может повториться снова, может повториться сейчас, когда безумие охватило его сына.

Нет! Грозовая Туча должен быть остановлен, прежде чем он достигнет жилища человека, иначе будет поздно. Или он должен быть уничтожен, должен быть убит до того, как его безумие навлечет на джунгли непоправимое несчастье.

Убит?.. Его родной, единственный сын убит?

Нет! Нет! Он не может это сделать, не может.

Черная Гора поднял хобот кверху и протрубил свой протест.

Большие Уши знала, какие страшные муки терзают сейчас его. Она стала медленно приближаться к тому месту, где он стоял. В порыве душевного волнения она бессознательно размахивала своими все еще прекрасными ушами. Казалось, она догадывалась о его нерешительности и страшных последствиях, вытекающих из нее. С минуту она молча стояла рядом с Черной Горой, и его сердце наполнилось чувством, что его понимают и что он не одинок. Потом она слегка приподняла хобот и указала ему на отражение в воде.

Испуганная рыбка, скользнув по поверхности, нырнула вглубь, разрезав зеркальную гладь озера. Но через минуту, когда вода снова успокоилась и он увидел отражение своих ног, он понял, что она хотела ему сказать. И в этот момент, словно освещенная внезапной вспышкой молнии, перед ним открылась необходимость свершить свой тяжкий долг.

То, что она хотела показать ему в отражении на воде, были глубокие шрамы на его ногах, оставшиеся от цепей, которыми люди приковали его однажды. Сердце его сжалось от боли при воспоминании о горечи, унижениях и обидах, выстраданных им в течение многих месяцев плена. Он вспомнил, как цепи вгрызались в истерзанные ноги, как он страдал вдали от родных джунглей и прохладных вод озера.

В прошлый раз были пойманы Черная Гора, Острый Глаз, Толстые Ноги и еще несколько слонов. Теперь это может быть его друг Толстое Брюхо, или Джу-Джу, или, может быть, даже сама Большие Уши.

И если безумие опять охватит джунгли, никто не может сказать, что случится на этот раз. Может быть, теперь все слоны джунглей будут пойманы и порабощены. Речь шла не только о жизни Грозовой Тучи и о любви, которую питали к нему родители, речь шла о мире, о свободе, которые были поставлены под угрозу. Грозовая Туча один пошел против всех джунглей, один слон угрожал жизни и счастью всех. Грозовая Туча должен быть остановлен во что бы то ни стало, даже если Черной Горе самому придется убить его. Это его долг.

В мгновение вся нерешительность слетела с него, словно старая кожа со змеи. Он поднял хобот и протрубил оглушительный призыв, повторенный эхом долины и через минуту отозвавшийся в скалах Слоновой горы.

Слоны всего стада поспешили на призыв Черной Горы, продираясь через джунгли к поляне, на которой стоял Грозовая Туча — мрачная, неуклюжая фигура, уставившаяся безумными глазами на свет в окнах человеческого жилища. В его помраченном рассудке созрело решение напасть и стереть с лица земли жилище человека. Этот свет, мерцающий, словно звезда, упавшая с неба, раздражал его. Он боялся и ненавидел его, обуреваемый диким желанием погасить этот свет, а вместе с ним и самую жизнь, которую нес свет, и погрузить мир в такую же темноту, в которой находился его помраченный рассудок.

Но когда он сделал шаг вперед по направлению к жилищу человека, он увидел, что на пути стало что-то огромное и черное, чернее самой тьмы. Это был Черная Гора, его отец, но Грозовая Туча не знал этого. Он никого не узнавал, потому что потерял память, и только страх и ненависть наполнили его мозг. Он с бешенством набросился на неизвестного, преградившего ему дорогу, потому что опасался, что если он не нападет первым, то нападут на него самого.

Неожиданная атака застала Черную Гору врасплох, острые молодые клыки нанесли ему глубокие раны. Но, несмотря на то, что он был стар и хромал на левую заднюю ногу, он обладал чудовищной силой. И бешеной ярости он противопоставил не только гигантскую силу, но и трезвую рассудительность и несокрушимую волю. И прежде чем слоны стада собрались вокруг того места, где отец с сыном сошлись в смертельной схватке, все было кончено. Клыки Черной Горы окрасились кровью сына.

Грозовая Туча лежал на спине с глубокой смертельной раной во лбу. Перед смертью он пришел в себя на несколько минут, пелена спала с его затуманенного рассудка, и Грозовая Туча узнал своего отца, склонившегося над ним. Но он никогда не узнал того, что его убил собственный отец, так как в глазах Черной Горы не было ни гнева, ни ненависти, а только любовь и безграничная жалость.



Мир вернулся в джунгли. Слоны потихоньку стали расходиться. С Черной Горой осталась только его подруга Большие Уши. Долго отец с матерью стояли над безжизненным телом своего сына и, словно зачарованные, глядели на него и на нечто находящееся в нем, на то, что умерло вместе с ним.

Большие Уши видела, как Черная Гора нежно ласкал кончиком хобота голову мертвого сына. Потом он поднял хобот и хрипло протрубил, обращаясь к звездам:

— Прости меня, мой сын! Я не тебя хотел убить, а безумие, вселившееся в тебя, безумие, угрожавшее миру в джунглях.



В. ЗАЛЕССКИЙ

Человек не остался один

По широкой северной реке бежит пароходик-буксир. В оцепенении сидит на палубе девочка-подросток. Ей лет четырнадцать. Красивое, умное лицо печально. В жизни ее произошло что-то непонятное, невероятное, не укладывающееся в сознании. Спутаны все ранее существовавшие представления о жизни, о том, что казалось таким ясным, понятным, незыблемым, все рассыпалось, как карточный домик. А взамен ничего не возникло. Да и не могло возникнуть. Силой злой воли отняты у девочки родители. Отняты и заклеймены, как враги народа, партии, родины...

Так начинается фильм «Грешный ангел» *, поставленный режиссером Г. Казанским по сценарию М. Берестинского.

История тех да и более ранних лет может рассказать немало о судьбе детей, и совсем маленьких и более старшего возраста, лишенных родителей.

Это действительно было трагично. Но трагедии эти давно отошли в прошлое, как и то, что их порождало. Культ личности Сталина осужден, и прошлое никогда не повторится. И тем не менее находятся особого рода «правдолюбцы», которые вместе с осуждением культа личности готовы осудить задним числом всю прожитую в те годы жизнь, а заодно и наши идеалы, свершения, нашу деятельность по строительству социализма. Для этих «правдоискателей» словно не было в те годы ничего светлого, героического, мужественного. Все было охвачено страхом, страданиями, все находилось в оцепенении. Они забывают о том, что в те же годы народ, руководимый ленинской партией, свершал чудеса: строил Магнитку, Днепрогэс, Кузбасс, осуществлял великий ленинский план ГОЭЛРО, создавал новые виды промышленности, укреплял оборону страны. Подобные «радетели» правды и истины хотят теперь подвергнуть сомнению и героизм народа и героизм партии. А вместе с этим —всю деятельность тех поколений, на плечи которых легла, как дополнительная тяжесть, — тяжесть культовых извращений. Были эти извращения, забыть их нельзя, они вызвали значительные опустошения в нашей жизни. Но одновременно был героизм народных масс, героизм партии, которые, если не во всем, то во многом преодолевали вред, наносимый делу революции. И ничто не могло подорвать нашу веру в идеи победоносного строительства социализма.

Так было! И подвергать это сомнению — дело подлое и, если хотите, преступное. Но «правдолюбцы», во многом преуспевающе пережившие годы культа личности, сейчас завопили: «обманули», «оплевали», «ограбили» наши души, «опустошили» наши сердца. Фиктивные счета, лживые вопли. Но они порой смущают и безусых и бородатых мальчиков и их подружек, позволяющих себе подвергать все сомнению и тоже кричать «ограбили!». К сожалению, среди этих крикунов находятся и те, кто причисляет себя к «цеху» писателей, поэтов, драматургов.

Создатели фильма «Грешный ангел» не поддались «искушению» грязной кистью вымазать трудные годы жизни страны. Они честно сказали в своем фильме: да, были «дяди Сережи», было непостижимое, леденящее душу равнодушие, не менее страшное, чем непосредственное зло. Но не это определяло сознание народа, сознание миллионных масс, сумевших построить фундамент социализма и в тяжелой, титанической борьбе сломить чудовищную военную машину фашистской Германии.

Своей ясной, отчетливо высказанной идеей подкупает этот фильм, хотя мы и не пройдем мимо его недостатков. И первое, что хочется отметить, как неоспоримое достоинство картины,— это чувство политического такта драматурга и режиссера, не нарушающих границ повествования, за которыми уже теряются конкретные масштабы и начинаются те безудержные обобщения, что покрывают все стороны действительности мраком и пессимизмом. Да, Вера Телегина, преступной рукой, может быть, того же самого дяди Сережи, который так долго был «другом» ее семьи, лишенная

* Сценарий М. Берестинского. Режиссер Г. Казанский. Оператор М. Шуруков. Главный художник С. Малкин. Композитор Н. Симонян. Звукооператор Р. Лапинский. «Ленфильм», 1962.

счастливого, безоблачного детства и юности, уверена в невиновности своих родителей. Но ее драма (как и драма подобных ей девочек и мальчиков) не создает ощущения безнадежности и отчаяния. Нет, не злая сила и ложь, а правда и смелость, честность и доверие, как это не раз говорил Верин отец, правят миром.

И «дядя Сережа», и «человек божий», бесчестный ловец юношеских сердец (которого очень точно и зло играет Б. Чирков), и безукоризненно «правильный» Николай Николаевич, случайный обладатель диплома и права учить, воспитывать, а по существу, растлевать души детей,— это по ту сторону добра. А вот мудрый и добрый педагог Симбирцев, рабочий-производственник Маркичев, пришедший с завода учить детей красивому и благородному труду, пожалуй, немного условный, но в чем-то и очень правдоподобный старшина милиции Христофор вместе со своей женой Афродитой — эти по нашу сторону, эти вместе с нашей жизнью, вместе с народом.

Между ними (где-то в эпицентре драматического действия, а где-то и на его периферии) идет борьба за Веру, борьба трудная, упорная. Вера не знает и не видит всех аспектов этой борьбы. Подчас она мешает своим друзьям и защитникам. Мешает потому, что сама — активный участник этой борьбы, смысл и направление которой ей не всегда понятны и доступны, потому что сложен и непримирим характер девочки.

«Грешный ангел». О. Красина — Вера, Н. Волков — Симбирцев



Не добившись свидания с родителями, Вера едет с далекого севера на юг. Там, на берегу Черного моря, где ярко светит солнце, ей, может быть, станет чуть теплее и легче... Что ж, возможна такая коллизия. Хотя в жизни бывало и по-другому. Ребенок, у которого в один миг не стало родителей, находил подчас выход из трудного положения с помощью настоящих людей тут же на месте, где все это с ним произошло. Я знаю истории таких детей, с которыми подобное случалось не только в начале пятидесятых, но и в конце тридцатых годов. В таких историях бывали не только темные, но и светлые моменты, когда над человеком, едва вступающим в большую жизнь, рассеивались тревожные облака и открывалась благоприятная жизненная перспектива. Однако вполне жизненна, правдива и та история, которую рассказали нам авторы фильма. Рассказ этот имеет свою завязку, кульминацию и свое разрешение. Перед нами на экране раскрывается один год жизни Веры, год, в который познала она и горе и счастье. Горе от злобы одних людей, счастье от щедрого сердца других — тех, кто сохранял верность высоким идеалам революции.

Самое сильное, самое цельное впечатление в фильме оставляет образ Веры в первую очередь благодаря исполнительнице этой роли — несомненно одаренной, с прекрасными артистическими данными Ольге Красиной.

Я весьма внимательно следил за каждым кадром, за каждым эпизодом, в котором действует эта обаятельная артистка. И всякий раз в ее игре все было предельно убедительно: ни одного неточного движения, ни одной приблизительной интонации. Внутреннее состояние девочки часто менялось, возникали самые разнообразные и противоречивые состояния: удивление сменялось тревогой, доверчивость отчужденностью, радость сомнениями. И в любом из этих состояний Вера — Красина была до конца искренна и достоверна. Актрисе чуждо не только какое-либо подчеркивание, тем более нажим, ей не свойственна даже еле уловимая ретушь, накладываемая на портрет. О. Красина благородно, сдержанно показывает и горе и радость Веры, отчаяние и великодушие, умение быть благодарной и упорное стремление остаться самой собой, ни в чем не отступить от своих мыслей и чувств, от того сокровенного и тайного, что она унесла из того дня, когда ее лишили родителей.

Не буду гадать: играет ли О. Красина самое себя или ее Вера — результат очень тонкого и точного перевоплощения, но несомненно одно, что образ, созданный актрисой, убедителен. И тем не менее нам кажется, что несмотря на великолепную игру О. Красиной образ Веры — девочки незаурядной — в чем-то не до конца раскрыт. Мы знаем безгранич-

ную любовь Веры к родителям, ее неукротимую веру в их невиновность. Но вот ее отношение к миру, к людям, с которыми она повседневно сталкивается, менее понятно. Как Вера смотрит на жизнь, на окружающих, уже после того как она прочно вошла в жизнь школы, нам рассказано скупо.

В одной из рецензий на фильм «Грешный ангел» указывается: «... отношение к несчастью Веры Телегиной стало в школе как бы пробным камнем, на котором поверялись порядочность и человечность учеников и учителей». Это замечание верно, но касается оно только одной стороны поставленной проблемы.

А вот если подойти к ней несколько глубже и более всесторонне и поставить вопрос: а как смотрит на окружающий мир эта чудесная девочка-подросток, какова прочность ее отношений к людям, как и кому она верит и кому не доверяет? — то через эту коллизию раскрылось бы внутреннее содержание характера девочки, все то, что было заложено в нем родителями и подготовлено всей атмосферой нашей жизни.

Но, к сожалению, авторы не пошли по этому пути. Они удовлетворились лишь проверкой людей: как реагируют они на горе Веры? Маловато, если подходить к оценке фильма по большому счету.

Картине в целом свойственна и некоторая благостность. Это ощущение, как ни странно, возникает при более подробном анализе образа Симбирцева, директора школы. Симбирцев (артист Н. Волков)— человек мудрый, смелый, честный, чуждый каких-либо компромиссов. Можно сказать — красивый человек.

Но временами нам кажется: вот-вот подует норд-вест и унесет этого совсем прозрачного, как бы на солнце светящегося человека. Хотелось бы в этом образе, таком человечном и благородном, видеть, или, вернее, чувствовать больше земного притяжения. В образе, как его раскрывает Н. Волков, есть что-то воздушное, эфемерное. И это накладывает свой отпечаток на фильм в целом, в котором иногда начинаешь чувствовать сладость сиропа.

Роль Людмилы Васильевны, завуча, играет внешне привлекательная, красивая актриса Н. Веселовская. Может быть, сделано это для контраста — ведь авторы придали Людмиле Васильевне много, даже слишком много черт, порожденных культовыми предрассудками.

Из ее уст мы слышим эту шаблонную, мертвую, казенную фразу: «У нас не могут осудить невинных людей». И вслед за этими словами: «...Хочу и добьюсь общественного осуждения ее (то есть, Веры) дурных поступков... Ради ее же собственного счастья и в назидание другим. Так я понимаю настоящую доброту». Какие все это холодные, жесткие и жестокие фразы. И кто их произносит? Молодой педагог, которому доверено триста детей. И вдруг неожиданная метаморфоза. Услышав от «праведного» Николая Николаевича, тоже педагога и тоже человека бездушного: «Яблоко от яблони...», Людмила Васильевна резко и решительно его обрывает, тем самым становясь на сторону Симбирцева в его отношении к Вере. Но ведь то, что говорит бездушный Николай Николаевич, свободно могла по логике образа произнести и сама Людмила Васильевна. Здесь явно что-то не продумано и не подготовлено в развитии характера.



«Грешный ангел». О. Красина — Вера

Кроме взрослых в фильме действуют дети, их много — хороших и разных, искренних и с хитринкой.

Их характеры удались и драматургу и юным исполнителям. Сколько, например, непосредственности, задора, юмора и лукавства в образе Шурика (Б. Бархатов), сколько чуткости, доброжелательства и преданности в Соломатине (В. Денисов), который так по-рыцарски, нежно и мужественно относится к Вере, к ее горю и без колебания остается преданным девочке даже после ее горестного признания о судьбе родителей.

Эпизоды Вериной жизни в школе приобретают то драматическую, то комедийно-лирическую окраску. Из этих эпизодов и складывается движение сюжета. Правда, не все они взаимодействуют между собой, отчего в фильме ощутима сюжетная рыхлость. Впрочем, это не единственный упрек авторам по ча-

сти художественного мастерства: верные, благородные намерения создателей картины не всегда находят яркое образное воплощение на экране. А иногда авторы грешат и против правды самой жизни. Разве достоверен, например, финал фильма? К чему этот happy end, эта поспешная телеграмма от папы и мамы? Не все так быстро совершалось, как это показано в конце картины. В искусстве надо быть более мужественным, строгим и последовательным и не прибегать ни к розовым очкам, ни к розовым краскам.

...Заключительный эпизод фильма. На экране — поляна, прозрачное вечернее утро. Звучат ребячьи голоса. Школьники сажают в роще молодые деревья. В руках Веры совсем крошечное деревцо. Вот она берет колышек с надписью «1953» и вбивает его в землю. Мы слышим спокойный голос Симбирцева: «Славно! Любопытно бы лет этак через двадцать посмотреть, как оно разрастется...»

К сожалению, сами авторы не удовлетворяются такой тонкой находкой. Они ищут все новых и новых завершающих кадров...Зачем? Для зрителя уже все ясно. Люди жили, боролись, строили, воевали за молодые души. Об этом рассказано в фильме взволнованно и оптимистично. Думается, в таком оптимистичном взгляде на жизнь и есть главная ценность работы коллектива ленинградских кинематографистов.

Ю. ХАНЮТИН

Авария у закрытого шлагбаума

Замысел авторов фильма «Утренние поезда»* — сценаристов А. Зака, И. Кузнецова, режиссеров Ф. Довлатяна и Л. Мирского — ясен и почти демонстративен в своей обнаженности: показать обычных рабочих ребят, вырванных, так сказать, из самой жизни, точнее, из поезда, поведать одну из многих историй, которые видели стены этих вагонов и которые случаются, очевидно, с той же неукоснительностью, с какой следуют электрички, — ведь редкие аварии не могут остановить их постоянного движения.

В конце фильма герои его, пережившие душевную драму, снова сидят вместе на вагонных скамейках (характерна уже сама замкнутая кольцевая композиция), и голос за кадром рассказывает, что они снова, как и раньше, вместе ездят на работу, вместе учатся... Жизнь продолжается, и оставленный нами поезд еще долго будет грохотать по стрелкам, развозя своих постоянных пассажиров.

Авторы подчеркивают, что их герои, их сюжет лишены всякой исключительности.

Обычное серенькое утро. Парень, вбегающий на остановке в вагон электрички, по пути рассказывает свою трудовую жизнь, начинающуюся как всегда в семь утра, когда он отправляется на завод.

Три товарища, три рабочих парня предстают в экспозиции фильма. Правда, в этом на секунду ощущается что-то знакомое по книгам и последним картинам, но отгоняешь непрошенную мысль... А почему в конце концов и в жизни не может быть трех друзей?

Подумав об этом, хочешь отделаться от назойливых ассоциаций, тем более что парни ведут себя вполне естественно и, обменявшись парой ленивых шуточек, мгновенно переключаются на незнакомую девушку в мокром дождевике, которую до самых дверей электрички провожала смешная лохматая дворняга. Ну, конечно же, сейчас ребята хором будут угадывать кличку собаки, недвусмысленно намекая, что они непрочь узнать имя хозяйки, а она, устремив безразличный взгляд в окно, с трудом сдерживаться, чтобы не улыбнуться этим веселым и совсем не нахальным юношам.

Все вроде верно, все «как в жизни». И, убедив зрителя в подлинности происходящего, авторы уже заставляют его волноваться за судьбу этой тихой девушки с наивной детской челочкой и ясными ласковыми глазами. Как сложится ее жизнь на заводе, в какую компанию она попадет? Хорошо, если ее друзьями будут эти веселые культурные ребята. Но в цехе на новую девчонку обращает внимание один из рабочих. И уже понимаешь, что именно этот парень с мятым лицом и жесткой складкой у губ станет на пути Аси.

Ага, воскликнет искушенный зритель, значит он обманет доверчивую девушку, окажется мерзавцем,

---

* Авторы сценария А. Зак, И. Кузнецов. Режиссеры Ф. Довлатян, Л. Мирский. Оператор С. Вронский. Художник А. Пархоменко. Композитор Л. Афанасьев. Звукооператор О. Упеник. «Мосфильм», 1963.

а потом Ася будет счастлива с чистым юношей Севой — тем самым, который улыбался ей в электричке... Ведь по такой схеме развивались многие фильмы. Но не надо спешить. Ася в самом деле оказывается несчастной с Павлом, бросает его. Но Павла она любит, а Севу нет. И «с этим я ничего не могу поделать»— говорит она в последнем кадре фильма. Жизнь сложна, подчеркивают создатели «Утренних поездов» , и любовь не поддается простейшим арифметическим расшифровкам.

Но все-таки что же случилось? Почему разошлись молодые и, как видно, любящие друг друга люди, не имеющие никаких отягощающих обстоятельств в виде брошенных жен и мужей?

Почему Павел сначала публично посмеялся над Асей, когда она назвала себя его женой: «Брось дурочку строить, какая ты мне жена»,—а затем столь страстно добивался ее согласия на брак?

Почему скромная, преданная Ася, полюбившая впервые в жизни и по-настоящему, вдруг сбегает, что называется, «из-под венца»?

В самой общей форме ответ подразумевается такой: виноват Павел. Он живет в стороне от коллектива, его духовный мир беден, исчерпывается бильярдом, кино и рестораном. А героине мало ресторана, туфель на гвоздиках, ей мало даже замужества. И Павел оказывается ей чужим.

Что ж, за личной драмой прорисовывается большая социальная тема. Показать, как новое, коммунистическое сознание формирует и отстаивает себя в борьбе с эгоистом-мещанином, показать идеи такой силы, нравственные нормы такой притягательности, что ради них девушка отказывается от любимого,— задача крупная и интересная.

Но как она решается в фильме? Как реализуется в характерах героев, в психологических мотивировках?

Поначалу все кажется достоверным и точным. Первое знакомство, оценивающий взгляд мужчины, затем неудачная попытка поцеловать девушку в такси и великолепный жест, когда, бросив деньги шоферу — «отвезите ее» ,— он шагает обратно под дождем, а ведь до города двенадцать километров. Уже в этот момент Ася побеждена. И всепонимающее иронически-усталое лицо шофера такси как бы комментирует банальность и неизбежность этой истории.

А вскоре вечер в ресторане: зеркала, кружащиеся перед счастливыми глазами Аси. Снова такси, ожидание и покорность в лице девушки, и вдруг неумело-нежно, по-детски беспомощно она припадает к Павлу и тычется губами ему в щеку. А потом они выходят из машины и быстро, точно стремясь скорее пройти неизбежное, идут в квартиру Павла. Все пока понятно и объяснимо. Как и то, что через некоторое время Ася надоедает Павлу и он уклоняется от встреч с ней. Как и то, что потом происходит тяжелое и неизбежное объяснение в бильярдной: «Какая ты мне жена» — «А кто же я тебе?» — объяснение, сопровождающееся циничными ухмылками игроков, обидными словами и неизбежной пощечиной, доставшейся, впрочем, случайно подвернувшемуся человеку.

Но постойте, где же здесь столкновение коммунистического и обывательского сознания? Где борьба новой и старой морали? Социальный смысл показанного авторами разве что в констатации того, что «на данный отрезок времени в отношении к женщине еще имеют место пережитки прошлого».

Но, может быть, мы что-то пропустили, чего-то весьма существенного не заметили?

Павел? Да, авторы фильма и актер А. Кузнецов обрисовали заслуживающий внимания характер. Если это мещанин, то вполне современный. Он не будет, как его отец, копить деньги в кубышке. Он предпочитает получать проценты на капитал немедленно. Свой долг перед обществом он понимает просто: отработал столько-то часов — и сам себе хозяин, а цель одна — весело жить! «На всю катушку» . У него атрофированы общественные инстинкты, и, конечно, это страшная болезнь, распознанная авторами в ее симптомах, хотя и не объясненная в причинах. Здесь главное, а не то, что он предпочитает водку стаканами пуншу через соломинку и вместо консерватории ходит в ресторан.

И болезнь эта распространяется не только на домашнее существование людей подобного склада, но и на их производственную деятельность. Одно время у нас в искусстве личная и производственная жизнь героя изображалась вульгарно в прямой зависимости. Потом в пародиях высмеивалась Маша, которая расходится с Колей из-за того, что Коля не так крутит гайку. Высмеивалась справедливо. Но затем вдруг возникла противоположная крайность, при которой личная жизнь человека стала изображаться уже совсем отторгнутой от его поведения на службе, на заводе, точно эти две сферы никак между собой не связаны. Более того, возник новый, я бы сказал, «интеллигентный» штамп: на работе герой безупречен, а в быту, в отношении к людям мерзавец. Но правильно ли это? Тот же Павел, как он показан авторами и артистом Анатолием Кузнецовым, думается, не может быть хорошим рабочим, несмотря на свою высокую квалификацию. Потому что и в цехе человек такого склада возьмется только за денежную работу, он, пожалуй, не станет связываться с выполнением невыгодного заказа. Если он живет только для себя, то уж во всем. Причем в отношении к обществу он, как правило, еще очевидней, чем в личных отношениях.



«Утренние поезда». В. Малявина — Ася, А. Кузнецов — Павел



«Утренние поезда»

Однако авторы стремятся показать героя только в любви. Что ж, пойдем за ними. Но общественная ли безответственность Павла отталкивает от него Асю, становится причиной их ссор? Что, она боится его, обижается, уходит, потому что он чужд ей по своим стремлениям и образу жизни? Да нет же! Беда в том, что у Аси, как она показана авторами и актрисой В. Малявиной, нет никакой жизненной программы, нет позиции. Она послушно следует советам опытной подруги улыбаться кадровику и столь же послушно идет за Павлом в ресторан. Если есть у нее какие-то принципы, то очень смутные и вполне традиционные: нельзя целоваться с парнем при первом знакомстве, если близка с ним — значит, жена. Ее потрясение — потрясение элементарных и вполне естественных норм. Ася — дремлющая натура. Она ребенок, из которого можно лепить все, что угодно. И не ей скучно, плохо с Павлом, а Павлу должно быть скучно с ней. Потому что она безлика, она — никакая. И как только исчезает обаяние новизны, свежести, Ася перестает интересовать своего возлюбленного.

Правда, был у них один конфликт, так сказать, на принципиальной основе. Ася работала на воскреснике, а Павел увел ее в кино. Ей было неудобно перед ребятами, но через секунду недовольство стерлось, разошлось кругами на воде. Да был еще кадр, когда Ася сидела на кровати, на стене колебалась вместе с лампой ее удлиненная тоненькая тень, а Павел спал, уткнувшись лицом в подушку. Спал, несмотря на то, что по радио читали сонет Петрарки. Но такой способ изобличения или возвышения героя казался наивным еще десять лет назад, когда в «Неоконченной повести» бездушный карьерист-доктор засыпал во время симфонического концерта, а его спутница слушала музыку и глаза ее были полны слез.

Остается еще грубость Павла, его равнодушие к Асе. Но есть ли это специфические свойства человека антиобщественного? Надо ли доказывать, что обыватель может быть хорошим семьянином, а иной человек передовых взглядов непереносимым в быту.

Конфликт фильма теряет предложенное авторами социальное содержание, он исчерпывается несходством характеров, хотя сама по себе рассказанная история давала возможность поставить серьезные социальные вопросы.

Но, может быть, другие персонажи фильма как-то открывают и проясняют смысл взаимоотношений главных героев? Может быть, авторы нарочно избрали в качестве героини девушку с характером несформировавшимся, с неустановившимися принципами — как на чистом листе бумаги яснее виден всякий штрих, так и здесь проще выявить противоположные влияния, показать, как в борьбе за Асю

побеждает передовая заводская молодежь? Расстановка сил в сценарии дана вполне определенно. В центре композиции — Павел и Ася. По одну сторону от них «чистые», по другую «нечистые»; каждая группа тянет героев в свою сторону, как бы демонстрируя им и заодно зрителям преимущества своего образа жизни. Построение, может быть, несколько искусственное в своей назидательности, но очень четкое.

Толстяк Славка и Инна — это плохая дорога. Он—долгий и верный спутник Павла в ресторанных похождениях, но бессмысленность такой жизни, оказывается, надломила присущий ему оптимизм настолько сильно, что не помогает даже мотоцикл: «мечта была — мотоцикл купить; два года деньги собирал, ну и что? Никакой радости». Еще хуже дела у Инны, два года она гуляет со Славой, мечтает выйти за него замуж, надеть белое шелковое платье с фатой и белые туфли на гвоздиках, а Славка все не женится. Почему? Да, очевидно, именно потому, что Инна только этого и хочет, нет у нее других запросов.

Зато с другой стороны все обстоит великолепно. Трое друзей — Сева, Генка и Толик — живут, что называется, «полной жизнью». А их подруга Катя, которая сидела вечерами в читальне и не проводила время в раздражительных грезах о браке, мгновенно выходит замуж за Толика.

«Вот — жизнь!» — как бы восклицают все время авторы фильма, показывая трех друзей. И на широком экране развертываются величественные сцены формовки раскаленных слитков металла; затем, скинув рабочие робы, герои в модных рубашечках переселяются в читальню. Однако не думайте, что они ученые сухари-педанты. Мы видим их и за столиком кафе, и на танцплощадке.

Но странное дело, мысленно ставя себя на место героини картины Аси, мы, как и она, больше приглядываемся к плохому Павлу, чем к образцово-показательному Севе. И, честное слово, не по врожденной склонности к пороку. Просто в сравнении с Павлом эти «положительные» герои — Сева, Генка и Толик,— несмотря на свое численное превосходство, безнадежно проигрывают в человеческой весомости, даже элементарной интересности. Авторы, очевидно, и сами тревожатся за исход этого поединка и потому наделяют своих хороших мальчиков набором экстрапривлекательных свойств. Они и студенты-заочники, и увлекаются кинолюбительством, и острят, и модно одеваются, и интересуются современной литературой. В сценарии они даже играли на банджо и других музыкальных инструментах.

Впрочем, разговоры о Хемингуэе и Экзюпери их не спасают: чем дальше, тем сильней грубый Павел вытесняет из сердца героини высокоэрудированных заочников. И это неизбежно. Павел в картине дан в действии, в борьбе. Он зло, собранно, упорно дерется за Асю, за ее любовь. У него есть неверная, но вполне четкая жизненная программа: он отстаивает право «быть самому себе хозяином». В нем есть характер, есть личность.

А его антиподы состоят из общих мест, общих фраз. Они не воюют за свои взгляды, а лишь вяло излагают их. Они не дерутся за свой образ жизни, но только говорят о нем. Они бесхарактерны и не по возрасту инфантильны (авторам, должно быть, кажется, что ребячливость спасает от скучной назидательности. Но резонер в коротких штанишках ничем не лучше резонера с бородой). У Севы и его друзей нет индивидуальности. Вернее сказать, драматурги не предложили героям ситуаций, в которых они могли бы свою индивидуальность проявить.

И то, что их трое, начинает действительно казаться штампом. С таким же успехом их могло бы быть четверо, как у Дюма, или пятеро, как в известном французском фильме. Если отрицательная Инна — пусть уже не новый в искусстве, но точный характер, великолепно переданный Л. Овчинниковой в наивной жадности ее героини к жизни, привычном, немножко усталом кокетстве и резких приступах тоски, то хорошие Катя, Сева, Толя лишены характера. Они все на одно лицо.

Пожалуй, трудно подыскать лучший, чем этот фильм, пример, подтверждающий необходимость активного, наступательного характера положительного героя.

Никто не захочет подражать Севе и его друзьям, они не воздействуют на сердца и умы своих сверстни-

«Утренние поезда». А. Кузнецов — Павел, Л. Овчинникова — Инна



ков в зале. Потому что они не показаны в борьбе, в деянии, в подвиге. Их положительные свойства заданы, названы, а не проявлены в действии. И вспоминаешь Нагульнова из «Поднятой целины», Гусева из «Девяти дней одного года» — эти люди живут, а не существуют, они в свершении, а не в созерцании...

Горький указывал, что социалистический реализм утверждает бытие как деяние, как творчество. И значительность положительного героя, его влиятельность измеряется прежде всего мерой его поступков или хотя бы стремлением совершить эти поступки, а не количеством качеств, как бы выставленных на витрине.

Но этот витринный принцип в фильме начинает подчинять себе и изображение фона, на котором развивается действие. Подобно сюжетной экспозиции, изобразительный ряд начат достоверно и вместе с тем поэтично. Поезда, летящие к Москве сквозь дождь и туман. Железнодорожные фонари, пустынные и людные платформы, грандиозная панорама большого завода. Широкий экран используется режиссерами и оператором С. Вронским умно, расчетливо и эффектно.

А потом исподволь начинает применяться очень определенный принцип отбора натуры. В поле зрения камеры попадает только самое модное. Если парикмахерская, то перворазрядная, вся в стекле; если заводское кафе, то с претензиями на «модерн», цветной потолок, удлиненные светильники, джаз. И город теряет присущую ему теплоту, своеобразие, рожденное соединением разных архитектурных стилей.

Я вовсе не призываю показывать хибарки и плохо одетых людей.

Но следует помнить, что красота — это и нравственная категория. А в фильме даже забивание козла показано в некоем поэтическом ореоле. Стремясь, чтобы все было красиво, авторы, должно быть, не замечают того, как сами вдруг вступают в противоречие со своим замыслом. Так красивым, праздничным выглядит ресторан, куда приходит Ася в компании Павла, Славы и Инны. А ведь само веселье Павла скучно, ведь беден его идеал красоты. И поэтому, мне кажется, не нужна была здесь такая сверкающая обстановка.

Но вернемся к центральной линии фильма — истории Павла и Аси. Можно понять обиду Аси и подогретый ее сопротивлением азарт Павла, неожиданно вспыхнувшую любовь, его решение жениться. Но коль уж Павел решился на брак, то и Ася, как она показана в фильме, с радостью бы на это согласилась. Натура мягкая, покорная, она подчинилась бы властному мужу; лишенная своих твердых принципов, своей отчетливой программы жизни, она приняла бы его мировоззрение. И в Юхнове, в домике папы-приобретателя появились бы новые законные хозяева и продолжатели...

Однако такой финал авторов, естественно, не устраивает.

Свадьбу допустить нельзя.

И в дело пускается случайность. Ох уж эти безотказно услужливые «случайности»!

Под лихорадочную музыку джаза летит по дороге машина. За рулем Павел. Его хочет обогнать Славка на мотоцикле. Все быстрее, быстрее ритм музыки, мчит мотоцикл, петляя по дороге, юрко выскакивая то с одного бока «Волги», то с другого, ползет вправо стрелка спидометра. И вдруг за поворотом — неожиданно закрывшийся шлагбаум. Резкий скрип тормозов, расширенные ужасом глаза невесты, мотоцикл летит в кювет.

Прямо в подвенечном платье бежит со свадьбы Ася и сотрясается от горьких рыданий в пустом тамбуре электрички, а из вагона, перекрывая шум поезда, доносится беззаботная туристская песня — сцена, решенная режиссерами и сыгранная В. Малявиной с подлинным драматизмом. Но, отдавая здесь, как и во многих других эпизодах, должное способностям режиссеров, оператора и исполнителей, трудно отделаться от мысли: происшедшая в финале картины катастрофа была случайной только для героев и неизбежной для авторов.

Очень похоже, что когда драматургия фильма полным ходом пошла к закрытому шлагбауму, то авторы предпочли круто свернуть в проверенный кювет.

Но самое обидное, что авария эта тоже ничего не доказала. Герой терпит поражение не в тех главных принципах, которые декларативно осуждают авторы. Он наказан за мелкие прегрешения, за автолихачество. Идея фильма и его сюжет, между которыми с самого начала существовала трещина, к концу фильма совсем расстаются друг с другом. Разрыв тезиса и его воплощения, мотивировок и результатов оказался непоправимым.

И при талантливости отдельных решений, блестящей фотографии, несомненно возросшем профессионализме режиссеров нельзя не видеть того, что история, рассказанная в фильме, в конечном итоге оказалась весьма и весьма небогатой. И дело даже не в ложном ее завершении, хотя, исходя из характеров, показанных авторами, она скорее всего должна была завершиться прозаически и печально. Но в том, что подлинный смысл случившегося в картине остался невыясненным, а «приданные» идеи не нашли опоры в фактах и образах.

Н. СЕРГЕЕВА

Характер!

Скажем сразу: фильм «Приходите завтра...» * займет, видимо, весьма скромное место в ряду других произведений нашего кино. В нем вы не найдете широкой картины народной жизни, не столкнетесь со страстями крупными и бурными, не встретитесь с глубинным исследованием человеческой психологии. И тем не менее картину эту зрители будут смотреть не без удовольствия, она привлечет их внимание.

Чем? Сюжетом? Нет, для этого он слишком привычен и притом недостаточно увлекателен. История девушки, попавшей из затерявшейся в таежных лесах пасеки в огромный столичный город,— еще один вариант довольно старого мотива, неоднократно разрабатывавшегося в кино. И оттого, что он приобрел какие-то современные черты, оброс деталями сегодняшнего быта, существо дела не изменилось: в драматургической конструкции не ощущаешь новизны.

Привлекательность фильма «Приходите завтра...» — в другом. В том, как раскрывает характер своей героини — деревенской девушки Фроси — актриса Екатерина Савинова. И главное в ней — поистине страстная любовь к искусству.

Казалось бы, известная банальность исходной ситуации могла толкнуть актрису к не менее примелькавшемуся рисунку роли. Это могла быть предельно наивная и робкая девица, ошеломленная, ошарашенная шумной суетой большого города и в какой-то мере пасующая перед крайней необычностью обстановки. Диковатость, эксцентричность натуры могли бы стать основной краской такого образа. Конечно, Фрося Савиновой — ее внешний облик, ее манеры, поведение, привычки — вступает в противоречие со столичным укладом жизни. Но не это становится у актрисы отправной точкой создания характера. Не столько внешние черты, хотя и броские, яркие, острые в ее исполнении, а внутреннее своеобразие героини, живущей творчеством, стремится передать Савинова в своей Фросе.

Своей прямотой, душевной открытостью Фрося — Савинова сразу «забирает» зрителя, вы с живым вниманием следите за ней, и это не праздное любопытство (что, мол, она сейчас выкинет?), это интерес к человеческой личности, к тому, что скрывается за опять-таки традиционным обликом «девочки с косичками».

* Сценарий и постановка Е. Ташкова. Оператор Р. Василевский. Художник О. Передерий. Композитор А. Эшпай. Звукооператор Э. Гончаренко. Одесская киностудия, 1962.

Савинова ничего не делает «просто так». У нее нет проходных кусков, неотыгранных моментов роли, каждый эпизод осмыслен, подчинен определенной задаче, и оттого образ вызывает такую живую реакцию—от веселого смеха до теплого, сердечного сочувствия героине. И в этом, конечно, заслуга не только актрисы, но и режиссера Евгения Ташкова, который помог ей в столь тщательной разработке характера, нашел выразительные мизансцены, вместе с исполнительницей добивался предельной органичности поведения Фроси на экране.

Мы с неподдельным интересом наблюдаем за Фросей, а она, в свою очередь, непрестанно, наблюдает жизнь, так или иначе выражая свое отношение к окружающему. Вот она идет по улицам, всматривается в дома, машины, в прохожих... И вдруг подтягивает кверху, заправляет под пояс непомерно длинное, немодное платье — «мамино выходное». А потом останавливается у витрины зоомагазина, долго смотрит на белку под стеклом, и мы улавливаем в ее взгляде легкую грустинку — тоску по родному краю, по своим лесам, где свободно скачут и резвятся вот такие пушистые белки... Фрося попадает в ресторан — с его вечерним гулом, джазом, танцами. Она по-хозяйски осматривается вокруг и

«Приходите завтра...». Е. Савинова — Фрося





«Приходите завтра...». Е. Савинова — Фрося, Б. Бибиков — профессор

с удовлетворением отмечает: «Хороший ресторан». Но когда видит в меню колонки цифр, обозначающие цены, с искренним беспокойством начинает уговаривать уйти отсюда: воспитанная в крестьянской семье, оставшейся без отца, она знает счет деньгам, для нее совершенно непонятна такая расточительность.

Рассказывая о том, как входит в новую для нее жизнь Фрося, авторы фильма не стараются скорее «модернизировать» свою героиню. Ведь их задача показать не столько, как акклиматизировалась Фрося, сколько то, как она добилась цели, проявив поистине железную настойчивость и целеустремленность.

Сценарист не выдвигает перед Фросей каких-то особых непреодолимых препятствий. Просто Фрося приехала в столицу слишком поздно, прием в консерваторию уже закончен, придется экзаменоваться на будущий год. Но не такая Фрося, чтобы отступить перед возникшими сложностями. Она должна добиться, чтобы ее прослушали,—и добивается. Строгий, неприступный профессор, как говорится, «взят на абордаж», его сразила настойчивость и одержимость девушки. Правда, перед этим дело не обошлось без курьеза: простодушная, малообразованная Фрося поддалась на розыгрыш студентов и поверила, что ею заинтересовался «сам Константин Сергеевич Станиславский»... Но обман вовремя был раскрыт, и Фрося предстала перед настоящим экзаменатором— профессором Александром Александровичем. Сцена прослушивания Фроси — самая яркая, самая смешная и самая трогательная (в хорошем, не сентиментальном смысле этого слова) в фильме.

— Ну... что мы будем петь? — спрашивает профессор.

— А чего вам надо, — бодро отвечает Фрося — уж у нее, будьте уверены, репертуар богатый, все найдется... — Русская народная песня «Вдоль по Питерской». Исполняет Бурлакова Фрося,— громко объявляет она и запевает очень низким голосом, почти по-мужски. Фрося поет залихватски, сначала сопровождая песню нелепыми размашистыми жестами — вот, мол, она, русская удаль,— а затем и вовсе пускается в пляс. Все это невозможно смотреть без смеха — смеются в зале зрители, не может сдержаться и профессор. А потом Фрося переходит к классическому репертуару — к «Джи Россини» — и поет арию Розины из «Севильского цирюльника», только «пониже, конечно». И уже без улыбки, с заинтересованным вниманием слушает ее профессор, слушаем и мы, зрители: на экране другая Фрося, перевоплотившаяся силой чудесного искусства в совсем иной образ — нежный, мечтательно-лукавый...

Фросю Екатерина Савинова не только играет. Она и поет за нее. У актрисы необычайно сильный, красивого тембра голос, и она умело им владеет. Киноактриса и хорошая певица удачно соединились в одном лице.

Я уверена, что после просмотра фильма «Приходите завтра...» зрители, выходя из кинозала, будут спрашивать друг друга: «Что это за артистка? Почему мы ее не видели раньше?»

Для сведения кинозрителей скажем, что они могли видеть и даже наверное видели Е. Савинову на экране. Она играла в «Кубанских казаках», в «Большой семье», в «Колыбельной» — это были небольшие, но отлично сыгранные роли. Ей довелось сниматься и в других, увы, чаще средних и слабых картинах, где на долю актрисы приходились не только эпизодические, но и центральные персонажи. И лишь сегодня своеобразное, яркое дарование Е. Савиновой стало достоянием зрителей.

Может быть, талант Савиновой раскрылся «вдруг», неожиданно для кинематографистов? Может быть, мы будем здесь не правы, упрекая их в невнимании к актерской судьбе? Нет. Уже дипломная работа Савиновой в фильме «Лена» (по рассказу Сергея Антонова) вызвала отклик не только в стенах института, но и за его пределами. Очевидно, можно было заинтересоваться вчерашней выпускницей ВГИКа и тогда, когда она, двадцатилетняя девушка, сыграла в спектакле Театра киноактера «Там, где не было затемнения» семидесятилетнюю старуху, и сыграла отнюдь не ординарно. Но этого не произошло. И в результате только на двенадцатом году творческой биографии актрисы мы узнали о ее подлинных

возможностях, и возможностях далеко не заурядных. А ведь другой киноактрисы такого плана, притом с прекрасными вокальными данными, у нас сейчас нет. Как же произошел этот двенадцатилетний, недопустимый творческий простой?! Об этом следует задуматься всерьез.

И все-таки, отвлекаясь от грустных мыслей по поводу невнимания к талантам, нам хочется порадоваться пусть позднему, но настоящему дебюту актрисы. Я употребляю слово «дебют» потому, что Екатерина Савинова в этом фильме открылась зрителю заново, он познакомился с новой для себя актрисой и наверняка будет теперь ждать скорых и значительных встреч с ней.

Как видите, разговор о фильме сосредоточился вокруг его главной героини и исполнительницы роли. Это закономерно, ибо здесь сконцентрировалось все то, что удалось не только актрисе и режиссеру, но и оператору Р. Василевскому, художнику О. Передерию, композитору А. Эшпаю. Другие линии, образы фильма получили, к сожалению, слишком поверхностное воплощение. За исключением Б. Бибикова в роли профессора нельзя найти интересной актерской работы — интересной по свежести изображаемого характера, выразительности его экранного прочтения.

Почти все остальные люди в фильме — персонажи, лишенные самостоятельных функций, это только эскизы характеров, да и то самые первоначальные. Отдав предпочтение Фросе, автор сценария и режиссер слишком уж невнимательно обошелся с другими героями, не позаботился о том, чтобы у каждого из них было свое индивидуальное лицо, ясная, точная линия поведения.

Мысленно возвращаясь к фильму «Приходите завтра...», мы прежде всего думаем о сибирячке Фросе. О ее решительном, волевом, одержимом характере, о ее завидной борьбе за свой талант.

Ф. МАРКОВА

На перекрестке судеб

Следует отдать должное казахскому режиссеру Шакену Айманову — он верен современной теме вот уже много лет, хотя на этом нелегком пути на его долю выпадали и розы и тернии.

Шесть картин следовали одна за другой, и разговор о последней из них, которая называется «Перекресток»*, нельзя вести всерьез, не вспомнив о предыдущих. Все хорошее, что в ней есть,— результат творческих раздумий, итог преодоления слабостей, недостатков, справедливо отмечавшихся профессиональной критикой, зрителями, понятых самим автором.

Айманов всегда видел жизнь в светлых, мажорных тонах, всегда стремился в своих фильмах поведать о добрых делах. Он предпочитал такие драматургические коллизии, в которых хорошее оказывается сильнее плохого, а радость берет верх над печалью. Но наивная театральность, прямолинейность режиссерских и актерских приемов в сочетании со схематичностью сценариев нередко мешала полноценному воплощению замысла на экране. Иллюстративность, «заданность» человеческих характеров лишали их психологической достоверности, оригинальности; фильмы, идущие скорее от ума, чем от сердца, казались несколько риторичными, лобовыми, не способными вызвать сопереживание зрителя.

Конечно, было бы несправедливо приписывать все эти недостатки каждой из предыдущих картин Айманова — где-то они были более заметны, где-то менее.

Вспомним его первый фильм о современности — «Дочь степей», выпущенный на экраны в 1955 году (поставлен вместе с К. Гакколем по сценарию Р. Фатуева). При всей схематичности сценария, выстроенного по канонам «иллюстративно-исторического» образца, при всей театральности режиссуры центральный образ фильма — дочь пастуха-кочевника врач Нуржамал (артистка З. Шарипова)— остался в нашей памяти как человек целеустремленный, горячо любящий свой народ и видящий смысл жизни в подвижническом служении ему.

Через два года вместе с режиссером М. Володарским Шакен Айманов ставит картину о целинниках «Мы здесь живем» (сценарий Ш. Хусаинова и В. Абызова при участии М. Блеймана). И снова — на первом плане добрые, деятельные, хорошие люди:

* Сценарий О. и Н. Бондаренко. Режиссер Ш. Айманов. Оператор М. Аранышев. Художник П. Зальцман. Композитор С. Мухамеджанов. Звукооператор С. Першин. «Казахфильм», 1962.

тракторист Савченко (Л. Фричинский), Халида (Л. Абдукаримова), поэтичная история их любви, сложная, богатая событиями жизнь, в которой побеждают сильные, умелые, ощущающие себя в общем строю люди.

В этом фильме, получившем, в общем, положительную оценку и в печати и у зрителя, далеко не все было удачным. Снова информационность сюжета, бедность и однообразие языка, драматургический штамп в решении образа «дежурного дезорганизатора». Но обаяние главных героев, отличная актерская работа самого Шакена Айманова в роли секретаря райкома, общественный масштаб темы искупали многое.

Музыкальную комедию «Наш милый доктор», поставленную в 1958 году (сценарий Я. Зискинда), следует мерить другими мерками. Веселая, не претендующая на остроту сатиры картина показала нам популярных артистов Казахстана и порадовала хорошими песнями. Кажется, сам Айманов может присоединиться к словам героя этого фильма доктора Лаврова: «Радовать человеческое сердце так же важно, как и лечить!» На этот раз традиции театрального водевиля, заметно сказавшиеся в режиссуре фильма, пожалуй, и имели право на существование.

«Перекрестку» предшествовали еще два фильма о нашей современности — музыкальная комедия «Песня зовет» и «В одном районе» — фильм, посвященный важным и актуальным проблемам сегодняшнего дня. К сожалению, в последней картине Ш. Айманов потерпел серьезную неудачу: благие намерения показать победу истинно передового в сельском хозяйстве республики не нашли верного художественного воплощения. Слабый сценарий, в котором авторские мысли декларировались, а не раскрывались в поступках, действиях героев, неубедительность персонажа, который должен был олицетворять новое, прогрессивное в жизни, неожиданная перестройка центрального героя — вот основные просчеты картины. К тому же и в режиссуре нередко встречались штампы, да и игра самого Айманова не отличалась глубоким проникновением в характер.

Фильм «Перекресток» наглядно свидетельствует о росте профессионального мастерства режиссера, зрелости художника, идущего в искусстве по верной дороге.

Айманов вновь обращается к современной жизни, показывает людей, отдающих свой труд на общее благо. В центре фильма — образ женщины-врача, человека глубоко преданного своей профессии, своему делу.

В игре молодой актрисы Ф. Шариповой, исполняющей роль Галии Исмаиловой — врача станции «Скорой помощи», есть что-то неповторимо искреннее, заставляющее поверить ее героине так, как будто она ваш давнишний друг или сестра. И подумать: какая же это удивительная, героическая и прекрасная специальность — врач!

Немало видели мы фильмов о врачах. Не в укор хорошим актрисам, исполнявшим подобные роли и весьма добросовестно орудовавшим шприцем или скальпелем, надо сказать: как правило, им больше удавалось раскрыть человеческую, личную судьбу своих героинь, чем романтику, гуманизм, если хотите, гражданственный смысл профессии врача, как это удалось актрисе Ф. Шариповой.

Но не только это привлекает в Галие. В образе казахской женщины интересны подлинно современные черты — принципиальность, непримиримость к равнодушию, к бюрократизму.

Образ, созданный Ф. Шариповой, потому так убедителен, что актриса нарочито не демонстрирует положительные качества своей героини, а раскрывает их как органические свойства характера. Характера глубокого, человечного, тонкого, чуткого. А рядом с Галией — другие люди, занятые благороднейшим делом и не подозревающие, что их повседневный нелегкий труд — это и есть подвиг.

Шофера Медведева (А. Чубаров), его жену Татьяну (К. Хабарова), все его многочисленное семейство мы видим как бы в кадрах документального фильма. В их поведении та простота и подкупающая есте-

«Перекресток». П. Морозов — санитар, Ф. Шарипова — Галия



ственность, которой, к сожалению, часто не хватало героям предыдущих фильмов Ш. Айманова. И, главное, режиссер открывает нам сердца своих героев, чуткие ко всему хорошему, способные понять чужую беду, помочь горю.

Вспомним, например, сцену в суде. Как хорошо проводит ее артист Чубаров! Без тени аффектации, без нажима, в очень скромной и сдержанной манере.

Его обвиняют в преступлении, которое он совершил нечаянно — пьяный человек неожиданно выскочил на дорогу и погиб под колесами машины. Виновен ли Медведев? Нет, не виновен, кажется нам, зрителям, и многим сидящим в зале суда. Ведь шофер выехал на неисправной машине «Скорой помощи», чтобы спасти жизнь человека, и притом решился на это не сразу, а по настоянию врача — Галии. Но сам Медведев не может считать себя полностью невиновным. И говорит он об этом так, что ни на минуту у зрителя не появляется мысли: фальшивит, позирует! Слова Медведева звучат веско, правдиво...

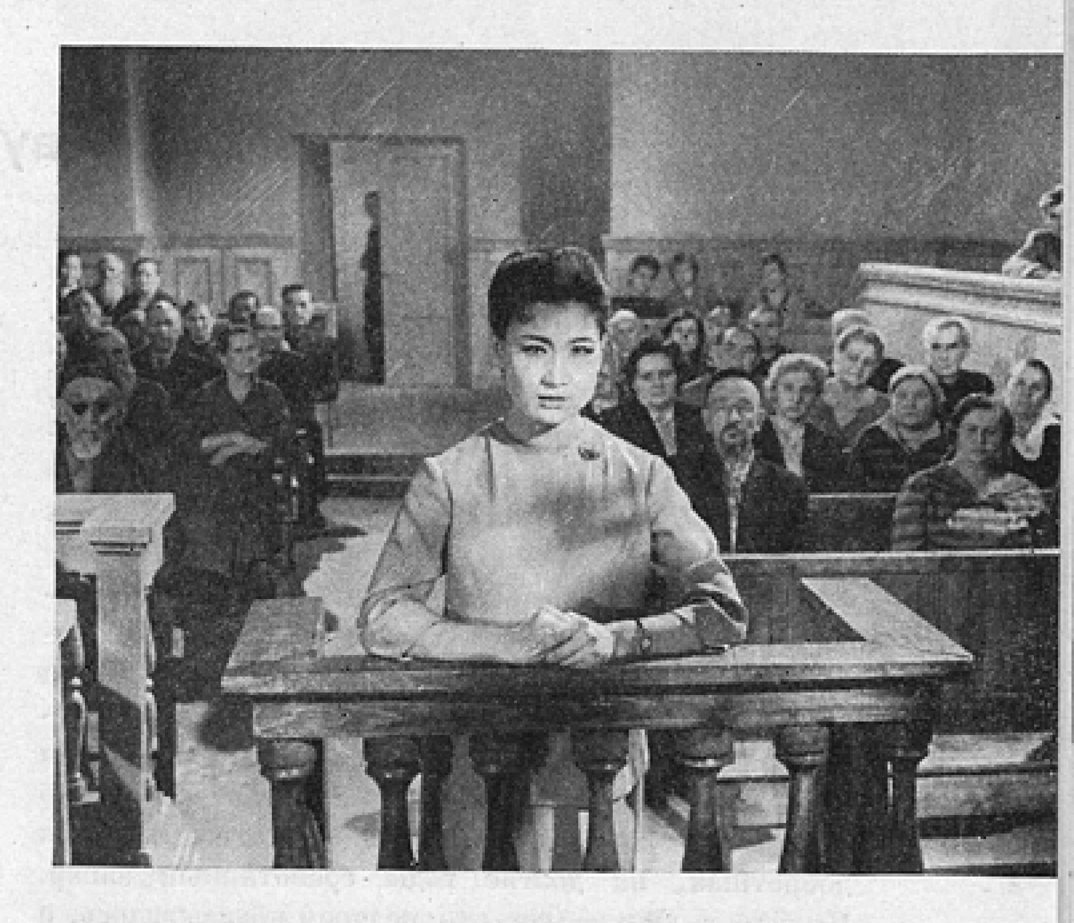
Да, эти люди по-настоящему красивы, они могут служить примером для подражания, их есть за что полюбить зрителю. А добиться этого, значит, добиться главного, ради чего и создавался этот фильм.

В этой точности режиссуры, четко наметившей «сверхзадачу» картины, в умелой, серьезной работе с актерами (взрослыми и детьми)—успех постановщика.

И еще в одном: в энергичной, захватывающей манере повествования, которая заставляет смотреть ленту, не замечая бега времени. Это, конечно же, нужно поставить в заслугу авторам, хотя бы потому, что мы в последнее время как-то стеснялись, а то и пренебрегали говорить о таких элементарных достоинствах картин, как их занимательность, а прокатный успех приключенческих фильмов ставили чуть ли не в вину зрителям.

И все-таки, говоря о достоинствах картины, нельзя умолчать о просчетах и слабостях сценария (авторы О. Бондаренко и Н. Бондаренко).

Символическое название «Перекресток» они дали своему фильму не потому, что здесь произошло несчастье. Речь идет о том перекрестке разных человеческих судеб и характеров, на котором сталкивается хорошее и плохое, большое и ничтожное, порой соседствующее в жизни. Показывая этот перекресток событий, острые жизненные столкновения, авторы хотели сказать, что в нашей жизни победа всегда на стороне разумного, справедливого, доброго. Но если гражданская (и, конечно, основная) тема фильма — о гуманизме нашего общества, об утверждении в нашей жизни принципа «человек человеку друг, товарищ и брат» — нашла интересное и правдивое решение, то в развитии личных, интимных отношений героев, которые занимают в сюжете весьма значительное место, сценаристы не сумели добиться правдивой, жизненно-точной интонации. Психологические переживания героини, порвавшей с мужем-пьяницей и полюбившей судью Искандера, представляются во многом надуманными и искусственными.



«Перекресток». Ф. Шарипова — Галия

Ну, в самом деле, как поверить, что обаятельную, волевую, умную Галию что-то связывало с озлобленным, ничтожным человеком, каким его играет актер В. Сошальский? Как поверить, что судья (актер А. Ашимов), до той поры рассудительный, мягкий и серьезный человек, на суде будет упорно настаивать на самом строгом приговоре Медведеву, вопреки мнению народных заседателей, вопреки пламенным и справедливым речам Галии? Совершенно очевидно, что сделано все это для искусственного усугубления «конфликта», для того чтобы показать душевную борьбу героев, преодолевающих трудности на пути к своему счастью.

Но трудности-то эти бутафорские! В результате в хорошем фильме появляются «родимые пятна» изрядно надоевшего кинематографического шаблона.

К счастью, не это оказалось главным, а все то, что говорит о душевной красоте наших современников, говорит с большой любовью и гражданской заинтересованностью.

К. ЩЕРБАКОВ

С ног на голову

Вы обратили внимание, что в начале нашего фильма* ливень? Могучий летний ливень, что нагрянул нежданно-негаданно, низвергнулся на землю сверкающими потоками, и вновь засияло солнце, и словно помолодело все вокруг, и радостно заулыбались люди, вымокшие до нитки. Это не просто ливень. Это образ, означающий избыток жизненных сил, душевного здоровья, радости бытия.

А вот Зиновий, человек явно выраженных частнособственнических инстинктов, сооружает забор вокруг своего дома. Недостроен еще забор, и со двора можно видеть и буйно цветущие поля, и речку, и тенистый прохладный лес вдалеке. Но прибиваются последние доски — одна, другая, третья, и не видно уже поля, речки, леса, и даже небо почти все закрыл добротный, на долгие годы сработанный забор. Имейте в виду — все это недаром показывалось, и глубинное течение нашего фильма таково: Зиновий отгородил Дашу от людей, от жизни, окно в мир заколочено наглухо.

А фильм, заметьте, называется «Половодье». И где-то близко к финалу в кадре вешние воды; неудержимо ломают и крошат они огромные глыбы льда: сбросила ледяные оковы, освободилась река. Это Даша возродилась для новой жизни. И «Половодье», таким образом,— это не просто половодье как таковое, но половодье светлых и добрых человеческих чувств, ломающих все преграды на своем пути.

Не совсем понятно? Можно еще пояснить. Даша стоит у окна, смотрит задумчиво на ледоход, а рядом молодой человек, по всем признакам влюбленный в нее, настойчиво обращает внимание молодой женщины на это радостное пробуждение природы.

Если еще вспомнить, что предыдущий фильм Искры Бабич «Первое свидание» также начинался с ливня, символизирующего радость бытия и избыток жизненных сил, то нельзя не признать, что стремление режиссера втолковать зрителям азы кинематографической образности на редкость последовательно.

На протяжении всего фильма вы будто слышите этот комментирующий авторский голос за кадром — настолько сильно ощутимо в «Половодье» желание все разъяснить, разжевать, проиллюстрировать.

Героине трудно работать на ферме дояркой. Как же это показать, чтобы зритель не подумал, будто легче занятия на свете и не бывает вовсе? И разбушевавшаяся корова бьет копытом беззащитную Дашу, а потом в экстазе скачет по полю, наводя ужас на окружающих.

Героиня страдает, мучается. Как сделать, чтобы зритель не подумал, будто она, напротив того, ликует? Надо, чтобы Даша упала на землю и закричала дурным голосом,— в этом случае возможность разных толкований ее душевного состояния исключается. Трудно смотреть, как молодой и по характеру дарования, кажется, органичной актрисе Г. Яцкиной приходится все это проделывать.

Вообще характер героини намечен интересно, и вас поначалу увлекает рассказ об этой непростой человеческой судьбе. Совсем молоденькой девушкой была удостоена Даша звания Героя Социалистического Труда. Рядом Зиновий, любимый и любящий, и казалось, вот оно, полное и безоговорочное счастье, исполнение всех желаний. Но жизнь только начиналась, и трудные, а порой и жестокие испытания ждали впереди...

Актриса доносит прозрачность и чистоту Дашиного характера, светлый и по-детски восторженный взгляд ее на мир. Настораживают, правда, разговоры о том, что условия для Дашиного рекорда были созданы искусственно, и будь она в том же положении, что и остальные доярки, может, никакого рекорда не было бы.

Потом чрезвычайно существенная тема повисает в воздухе, но вы даже готовы забыть этот досадный просчет, больше того, и мелодраму с падением на землю согласны не замечать — во имя тех крупиц искусства, что вам подарила актриса вначале. Но чем дальше, тем яснее чувствуешь разительную, я бы сказал, барабанную фальшь в поведении тех, кто ее окружает. И вы вдруг обнару-

«Половодье». В. Зубков — Зиновий, Г. Яцкина — Даша



* «Половодье». Сценарий Р. Буданцевой. Режиссер И. Бабич. Операторы А. Эгина, С. Кулиш. Художник Ф. Ясюкевич. Композитор Н. Сидельников. Звукооператор В. Крачковский. «Мосфильм», 1962.

живаете, что фальшь эта заслонила собою все и что ваша собственная реакция на происходящее на экране прямо противоположна той, что была предусмотрена авторами. То есть определенно не вызывает горечи и боли превращение Даши из передовой колхозницы в робкую, послушную жену прижимистого собственника Зиновия. Вы — боязно сказать — начинаете сочувствовать ей на этом гибельном пути. И возвращение героини к прежнему, к самой себе не меняет ваших настроений — вы только еще больше жалеете ее. И это, несмотря на весну, половодье, ледоход и прочие дежурные кинематографические радости.

В. Зубков сыграл Зиновия так, что мотивы его поступков можно по-человечески понять, хотя это понимание ни в коей мере героя не оправдывает. Актер убедил нас, что Зиновий по-настоящему любит Дашу и искренне хочет сделать так, чтобы ей было лучше. Здесь авторы отошли от своего правила — низводить все до однозначности, примитива из опасения быть неправильно понятыми какой-то частью недогадливых зрителей. И именно поэтому все понимается правильно, побеждает правда человеческого характера.

И как только речь заходит о людях, которые окружают Дашу в колхозе, общие принципы фильма проявляются со всей наглядностью. К примеру, заслуженная доярка Пронина, чья жизнь и смерть по замыслу должны были оказать решающее влияние на формирование Дашиного характера, только тем и занята, что всем объясняет, как надо жить. Актриса В. Кузнецова нашла одну интонацию — интонацию заботливо-мягкого укора, с какой ее героиня ведет беседы с заблуждающейся молодежью. А предпринять какие-либо еще актерские поиски было затруднительно даже при самом горячем желании, ибо ничего иного, кроме этих душеспасительных бесед, автор сценария Прониной не дал.

Что же касается подруг Даши, как-то не возникает потребности более обстоятельного знакомства с ними после скрупулезно разработанной сцены купания, когда во весь экран вам демонстрируют дородных голых теток и сквозь плеск воды, хохот и взвизгивания доносятся рассуждения о нормах коммунистической морали, о том, каким, по их представлениям, должен быть человек будущего. Возможно, предчувствуя, что такой потребности не возникнет, автор в дальнейшем и не пытается сказать хоть что-то о каждой из них в отдельности.

А если говорить всерьез, то сущность этого тягостного эпизода та же: разговор о самом важном, самом существенном перенесен в нарочито приземленную обстановку опять-таки от недоверия к зрителю, из боязни, что он этого разговора не воспримет. Но здесь сказалось отсутствие у режиссера чувства меры



«Половодье». Г. Яцкина—Даша

и потеря художественного вкуса. Получилось до такой степени бестактно, что только руками можно развести.

Кто же еще остается в памяти? Вот три колоритно пьяные физиономии дружков Зиновия, которых играют артисты П. Алейников, С. Филиппов, Ю. Медведев. Шепотливая, злая старуха —колхозный почтальон. Назвать кого-либо еще решительно невозможно...

Самое существенное в фильме (во всяком случае, в его замысле) — конфликт творческого и потребительского отношения к жизни. Именно сегодня, когда мы практически решаем задачу построения коммунистического общества, проблемы эти приобретают особую остроту. Ведь коммунистическое общество— это прежде всего новый человек, живущий по законам и нормам новой морали.

Велика ответственность художника, который решает говорить сегодня об узловых проблемах времени. Такую ответственность взяли на себя сценаристка Роза Буданцева и режиссер Искра Бабич. Пусть в поле их зрения всего две человеческие судьбы — о главном можно говорить не только на примере движения больших человеческих масс. Авторы «Половодья», кажется, нигде не отступили от общепринятого, более всего заботились о том, чтобы все было «правильным», обходя во имя этой «правильности» истинные сложности и противоречия жизни.

Стоит ли удивляться тому, что идея фильма оказалась перевернутой с ног на голову? Что главный его конфликт предстал в пародийном виде? Нельзя до бесконечности упрощать человеческие мысли, взаимоотношения, на каком-то этапе все это неизбежно превращается в свою противоположность. А ведь замыслы, намерения были самыми добрыми...

Н. ЗЕЛЕНКО

Обедняя образ

Человек умер. На его могиле стоит памятник. В торжественной суровости гранита — вдохновенный порыв, напряженное усилие, энергичная устремленность.

Эту скульптуру мы видим в фильме «День без вечера» * дважды — лаконичное зрительное выражение того, как задуман характер главного героя, как, очевидно, мыслилась авторам вся картина в целом. Да, памятник прекрасен и величествен, но, увы, это не воспринимаешь как следствие драматургического, режиссерского и изобразительного решения картины. Символ существует сам по себе и даже, я бы сказала, вопреки тому, что получилось у создателей фильма.

Жизнь, отданная людям. Красота подвига, совершенного ради счастья других. Величие самопожертвования. Мужество человека перед лицом смерти — вот круг проблем, поставленных сценаристом М. Бирзе и режиссером М. Рудзитисом. Эти проблемы при всей своей «вечности» отнюдь не утратили актуальности. Но тема с таким широким замахом, претендующая на «масштабность» замысла, тем более когда речь идет о наших днях, требует особенно глубокого и полного воспроизведения образа современной действительности, образа нашего современника. Только тогда содержание фильма выйдет за пределы его сюжетной схемы, которая, кстати, в картине «День без вечера» вторична. Художник — чувствилище своей эпохи, эта неоспоримая истина должна с особой силой воплотиться в «вечной» теме.

Образ эпохи... Соотношение случайного и закономерного, художественное осмысление действительности, строгий отбор фактов, которые достойны стать фактами искусства,— вот вопросы, которые прежде всего должны решить сценарист, а за ним режиссер, взявшиеся рассказать о герое нашего времени. Однако в фильме «День без вечера» такого перехода от «просто жизни» к явлению искусства не произошло. Уже построение сюжета говорит о попытке авторов перенести на экран жизнь без необходимого анализа и обобщения. Мы видим Эгле на обходе в санатории, дома, на конференции, среди колхозников и трактористов. Знакомимся с другом доктора — скульптором Мурашкой, с женой, сыном, медсестрой Гаршей, которая любит Эгле давно, постоянно и безнадежно... Но все это калейдоскоп эпизодов и встреч, не подчиненных точной авторской мысли, не скрепленных определенным, ясным взглядом художников на изображаемое.

Архитектоника сценария лишена стройности, ясности, лаконизма. Перенасыщенность разговорными средствами замедляет ритм; он становится вялым, действие — растянутым. Диалоги в фильме, как правило, неинтересны, зрителю преподносится обилие азбучных истин или миниатюрных научно-популярных лекций. «Жизнь не стоит на месте. Медицина идет вперед. То, что вчера было проблемой, завтра может решиться» (речь доктора Берсона). «Человек должен работать честно. Как твоя мать, как, скажем, я, или вообще все...» (слова доктора Эгле)...

А рядом с сюжетной расплывчатостью, композиционной аморфностью фильма — драматургическая нечеткость в разработке центрального образа. Судите сами: доктор Эгле работает над новым лекарством от туберкулеза. Пятьсот опытов на животных дают отрицательные результаты. И тогда Эгле сам принимает экспериментальный препарат. Наверное, следовало сосредоточить внимание зрителей на духовной жизни героя, которого, естественно, должны одолевать сложные чувства. Однако драматурга не занимают эмоции и мысли человека, во всяком случае, в фильме это не отражено. Анализ характера героя скользит по поверхности; демонстрируется лишь оболочка явления, а не его сущность. Вместо того чтобы углубленно исследовать психологию человека, сценарист торопится «обынтереснить» сюжет его внешней остротой.

Оказывается, у Эгле хроническая лучевая болезнь. Он, опытный врач-рентгенолог, двадцать пять лет проработавший у рентгеновского аппарата, не всегда надевал свинцовый передник и перчатки! Не будем обсуждать медицинскую сторону вопроса — поверим автору сценария, врачу по профессии, но неужто не закралось в душу опытного экспериментатора Эгле сомнение в правильности своих действий? Простое логическое рассуждение: Эгле принимает препарат, чтобы доказать, что он безвреден для людей. Но ведь Эгле болен. Он может умереть в любую минуту! Как тогда решить, отчего произошла смерть? От препарата? От лучевой болезни? Придирчивый зритель вполне может сделать вывод, что в смерти Эгле повинен и препарат, в котором есть радиоактивные элементы (об этом вскользь, но с достаточной определенностью говорит сотрудник Эгле доктор Берсон). Пусть не заподозрят нас в

* Сценарий М. Бирзе. Режиссер М. Рудзитис. Оператор М. Звирбулис. Художник Л. Грасманис. Композитор Н. Золотонос. Звукооператор Г. Коротеев. Рижская киностудия, 1962.

скептическом отношении к подвигу Эгле. Но ведь авторы сами вносят в характеристику своего героя эту нотку сомнения!

В образе Эгле нам хотят показать человека сильного, мужественного. Эгле знает, что ему осталось жить считанные дни, и он озабочен тем, чтобы прожить их с наибольшей полнотой и пользой, «без вечера». Артист А. Видениек старается подчеркнуть в своем герое черты деятельного, устремленного вперед характера. Хорош в фильме эпизод, когда Эгле, точно знающий, что жена, уехавшая на юг, еще не успела добраться до места, спрашивает, нет ли от нее известий, а потом спокойно говорит: «подождем пока...» А ведь ему некогда ждать, этому человеку с умным, задумчивым лицом, с тонкими, сильными руками хирурга. Там, где мы считаем на дни, он ведет счет секундам. И все-таки он отстраняет от себя мысль о смерти — надо работать...

В Эгле—Видениеке нет ни помпезности, ни жертвенности, он совершает свой подвиг просто и скромно, даже, пожалуй, деловито. Но нам кажется, что авторы фильма в стремлении показать героя человеком «обыкновенным», так сказать, рядовым солдатом в научном строю, чрезмерно упрощают своего героя, образ оказывается слишком дегероизированным. Подчеркивая, например, что доктору ничто человеческое не чуждо, создатели картины в минуту душевной борьбы Эгле отправляют его... в ресторан. Там в обществе «модерной» молодежи — бородатых мальчиков и девочек со взбитыми прическами—он пьет водку и размышляет о жизни. Но когда Эгле говорит о своем желании увидеть весь «белый свет, все это потрогать руками» и при этом сжимает бутылку «столичной»,— сцена приобретает явно иронический характер, а авторы преподносят ее всерьез!..

Человек — Подвиг — Смерть — все это большие, высокие понятия. О них не обязательно говорить, искусственно приподнимаясь на котурнах, но нельзя и бесконечно «заземлять» образ, пренебрегая яркими, разнообразными красками жизни.

В характере Эгле, в том, что его окружает, пожалуй, с наибольшей полнотой могли отразиться отблеск эпохи, «сиюминутность» вечной проблемы, о которой мы говорили выше. Но в фильме присутствуют лишь внешние атрибуты современности: с одной стороны, изотопы, меченые атомы, радиоактивность, лучевая болезнь, с другой — стильные пиджачки, модные прически, абстрактные малевания «художников», рисующих подобия человеческого черепа и т. п. Нет только главного: боли и гнева современника, его любви и надежды, поступков, подсказанных сознанием человека, воспитанного именно нашим обществом. Фильм «День без вечера» скорее актуален внешне, чем современен внутренне. Или, если угодно, в чем-то «моден». В стилистике фильма эта дань «моде» проступает еще более явственно. «Спрятанность» режиссуры достигает того предела, когда уже возникает сомнение: есть ли вообще она — режиссура — в этой картине? Режиссер показывает лишь то, что показывает — не больше и не меньше. Картина не нуждается в творческом восприятии просто потому, что в ней трудно обнаружить кинематографическую образность. Постановщик не прибегает к тем специфическим изобразительным средствам, которые дали бы ему возможность выразить свое отношение к герою и событиям — таким, например, как монтаж. Он будто и не слышал никогда эйзенштейновского определения о «произведении» кадров как результате монтажа — иначе разве стал бы он монтировать эпизод Эгле у рентгеновского аппарата с бревнами, падающими в воду с высокого берега?

Неумело обращается режиссер и с подтекстом. Подтекст рождается в сотворчестве, в домысливании — это известно. Но для того чтобы точно угадать недоговоренное, необходимо, во-первых, многое знать о герое и, во-вторых, надо, чтобы было о ч е м догадываться. Вспомним хрестоматийное чеховское: «А должно быть, в этой самой Африке теперь жарища — страшное дело!» — и сравним с тем, как употребляется в фильме «День без вечера» слово «магнолии» — авторы обращаются к нему неоднократно. В первых кадрах, когда жена Эгле уезжает на юг, Герта (радостно-взволнованно): «Говорят, там уже расцветают магнолии!» Жена возвращается: первое, что увидел Эгле,— свежие магнолии, признак того, что Герта снова дома. И, наконец, разговор в больнице:

Э г л е. Ты сегодня ночью дежуришь? Иди домой, моя жена уже доехала. Там все очень хорошо... магнолии цветут.

Б е р с о н (восторженно). О! Магнолии?

Очевидно, не зря авторы сделали такой акцент на этом слове. Но когда доктор Берсон, издав свое восторженно-удивленное восклицание, радостно исчезает, словно удравший с урока школьник, мы не понимаем «подтекста». А может, «мальчика-то и не было?» В данном случае подтекст не раскрывает сущности характера или явления, лишь небрежно маскирует бедность авторской мысли.

Итак, хороший, важный авторский замысел не получил глубокого осмысленного воплощения. Попытка ограничиться изображением на экране жизненных событий без продуманного художественного отбора привела к бесстрастности, лаконизм выражения обернулся эмоциональной бедностью фильма. Величие духа человека оказалось в тени. «Обыкновенного чуда» человеческого подвига, как и чуда искусства, не произошло.

А. КЛЕЙНАС

Эпизод истории

Снова и снова приходит на экран война. Вот уже скоро двадцать лет, как отгремели ее бои, умолкли ее орудия и звенящая, пронзительная тишина опустилась на землю. Но память о прошлом живет в сердцах. О войне говорят в своих фильмах и режиссеры-фронтовики, те, что прошли по ее дорогам с оружием в руках, и молодые наши кинематографисты, только-только начинающие свой путь в искусстве. Среди этих последних мы можем назвать сегодня и литовского режиссера Р. Вабаласа, который дебютирует картиной «Шаги в ночи» *.

...Площадь, почти безлюдная, безмолвная. Свинцовая враждебность неба — ветер колышет немецкий флаг со свастикой. Вращающаяся антенна пеленгатора на грузовике. Из грузовика выскакивают солдаты. Резкие слова команды. Мечутся по площади одинокие прохожие, окруженные фашистами. А в одном из домов, на чердаке, склонились над рацией комсомольцы. Они еще успевают принять последнее сообщение, пока не раздается взрыв...

Май 1943 года. Фашисты бесчинствуют в Каунасе. По ночным улицам движется тень. Комсомолец Алексас ищет друзей, ищет потерянные явки. На стене листовка. За углом еще одна. И дальше— листовки, только что приклеенные, свежие, пахнущие клеем. Надо спешить — Алексас мечется в гулкой, холодной темноте города. Короткая очередь из автомата. Чей-то, еще короче, стон. Снова облава. Алексас ныряет в подвал. Там же прячется Стася, подпольщица. Так восстанавливает он связь с группой Сопротивления.

Алексас скрывается в доме своего старого учителя инженера Виркутиса, где во время обыска его забирают гестаповцы. Алексас попадает в девятый форт Каунаса. Здесь и происходит действие фильма, которому предпослано посвящение: «Каунасским комсомольцам-подпольщикам — всем, кто погиб, всем, кто боролся».

В основе картины «Шаги в ночи» — подлинные факты, подлинные события. Не так давно группа комсомольцев Каунаса, героически сражавшихся и героически погибших в годы Отечественной войны, была посмертно отмечена высокими наградами. Автор сценария В. Мозурюнас сам принадлежит к поколению, о котором рассказывает в фильме, многих он знал лично, многое подсказали ему материалы, открытые и опубликованные впоследствии. «Шаги в ночи» — фильм о мужестве, о стойкости, силе человеческого духа, побеждающего в неравной схватке с врагом. Фильм о прошлом, он принадлежит настоящему. Холодные камни девятого форта—немые свидетели зверских расправ гитлеровцев — стоят сегодня как памятник жертвам фашизма, как напоминание живым об опасности новой войны. Здесь, на месте действительных событий, и снималась картина.

Режиссер стремится к документальной точности во всем — в самой атмосфере действия, в детали, бытовой, психологической. И ему удается достоверно, точно передать ощущение тревоги, скрытой напряженности. Ритм картины, несколько нарочито замедленный, как бы исподволь, словно помимо желания авторов, подчеркивает значительность происходящего. И в то же время в режиссерской манере нет склонности к эффекту, желания поразить, удивить. Верного и серьезного союзника находит Р. Вабалас в лице оператора И. Грицюса — кадр фильма строг, лаконичен, как правило, композиционно закончен.

Но прежде всего внимание режиссера направлено на то, чтобы передать дух борьбы, дух сопротивления. В конце концов вся история о том, как готовился побег, и как он осуществился, и как он не осуществился для Алексаса, может соответствовать, а может и не соответствовать «хронике девятого форта». Не в этом суть. На первый план в фильме выдвигается тема братства, единства людей перед лицом оголтелого, озверелого фашизма. Фильм обнажает его омерзительную, гнусную бессмысленность, бесчеловечность.

Причем сценарист и режиссер избегают лобовых, прямолинейных решений. Тонким и сдержанным психологизмом запоминается эпизод визита коменданта тюрьмы Бублица (С. Космаускас) в камеру к заключенным. Заключенные готовят подкоп, и Бублиц знает об этом. Он не приказывает, не угрожает: «До войны я преподавал в Боннском университете антропологию. Это наука о сущности человека, его природе. Человек устремлен в будущее, строит планы, лелеет надежды. Пока вы еще люди. Вы еще надеетесь убежать. Вы делаете подкоп. Это известно. Где он?» Заключенным приходится открыть люк. Они копают молча — слышен только стук лопат; растущая горка земли, двое работают, вверху над ними — издевательски молчаливый Бублиц. Когда лопаты ударяются о бетон, Бублиц нарушает тишину: «Вас следовало бы наказать, но наказывают

* Сценарий В. Мозурюнаса. Режиссер Р. Вабалас. Оператор И. Грицюс. Художники А. Завиша, И. Чуплис. Композитор Э. Бальсис. Звукооператор И. Батурис. Вильнюсская киностудия, 1962.



«Шаги в ночи». И. Ригертас — Алексас (справа)

только людей. А вы уже не люди...» Бублиц спокоен, корректен, почти вежлив. И это, пожалуй, самое страшное.

Алексас в исполнении артиста И. Ригертаса весь — выдержка, воля, вера. Вырваться из тисков тюремщиков, уничтожить врага — для Алексаса дело жизни, ради которого он готов пожертвовать всем. И в этом актеру веришь. Но по мере того как разворачиваются события в фильме, все явственнее чувствуешь заданность образа, а главное, его внутреннюю статичность. Хочется открыть для себя в герое какие-то новые человеческие качества, но мешает ограниченность, иллюстративность драматургии.

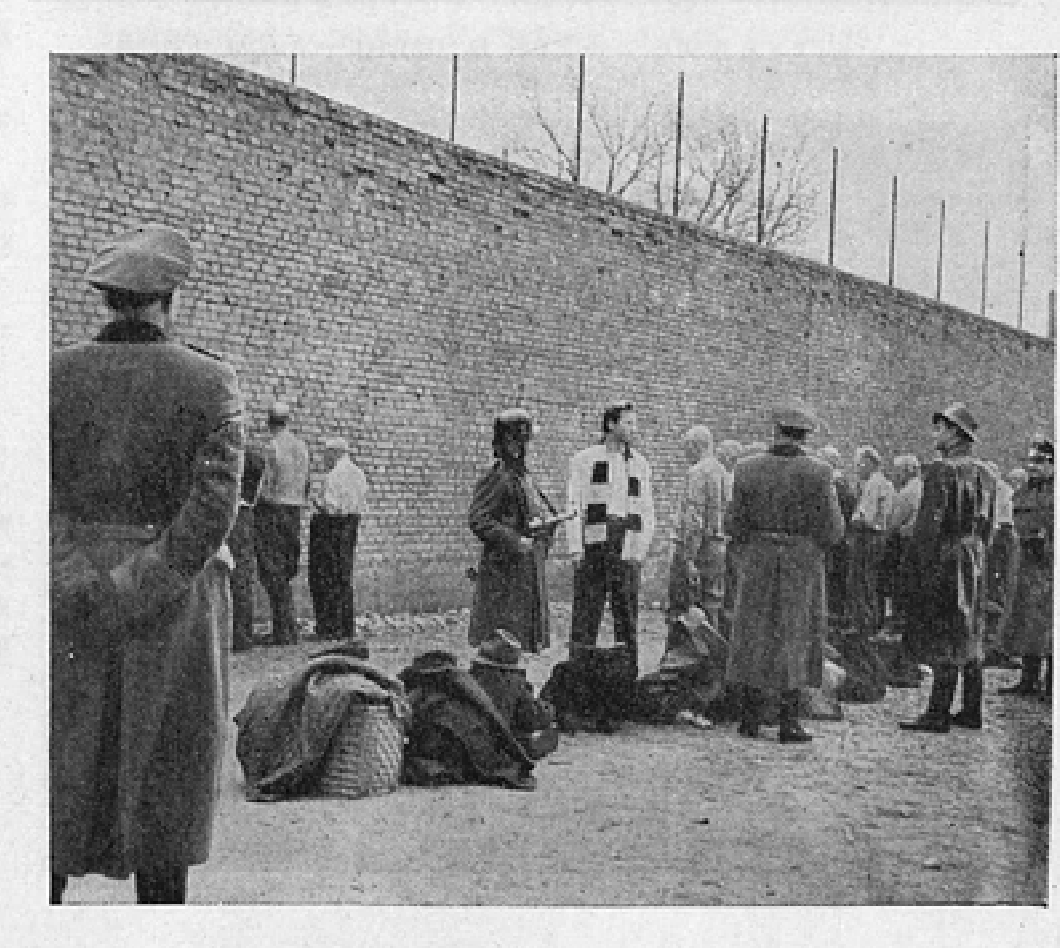
Интересной (хотя и не новой по самому сюжетному ходу) представляется нам работа Ю. Мильтиниса в роли инженера Виркутиса. Он играет старого литовского интеллигента, из тех, что во время войны старались не вмешиваться в события и которых действительность заставила отказаться от ложного нейтралитета. Жизнь разрушает иллюзии. Когда гитлеровцы предлагают Виркутису (по его проекту построена огромная бензобаза) ехать в Германию, чтобы там продолжать работу, он находит в себе мужество отказаться и становится узником девятого форта. Кошмары форта смерти открывают ему истинное лицо фашизма — он передает организаторам побега план бензобазы, которую решено взорвать. Актер убедительно раскрывает перелом в сознании Виркутиса, однако манера игры Ю. Мильтиниса, несколько театральная, расходится с общей стилистикой фильма. Помимо Алексаса и Виркутиса в картине действуют персонажи, что называется, эпизодические — матрос Саша, предатель, надзиратель, подпольщики Витас и Повилас. Эпизодическими они и остаются, ибо несут функции служебные, не выходя за рамки тех поверхностно-приблизительных характеристик, которыми аттестуют их режиссер и сценарист.

Драматургия, пожалуй, самое уязвимое звено в этой работе Литовской киностудии. Располагая материалом жизненно достоверным, В. Мозурюнас, словно не доверяя ему, где-то сбивается на литературный прием, порой условный до наивности. Так в фильме выглядит подлинная история с побегом в рождественскую ночь.

В чем-то инертна композиция фильма — здесь не хватает соразмерности и четкости в сопоставлении характеров, событий. Ударный акцент приходится на долю режиссуры. Фантастический танец заключенных с его нечеловечески медлительным вначале и нечеловечески ускоряемым под барабанный треск ритмом, танец на снегу, в тревожном пламени костра, которое отбрасывает на стены огромные, пляшущие тени, — кусок, эмоционально впечатляющий и, что важнее, емкий по мысли.

Постановщик фильма «Шаги в ночи» Р. Вабалас стремится к обобщению, к образам, которые поднимались бы над единичным конкретным фактом. В своем герое он хочет открыть мужество народа, решимость его отстоять свободу, родину. Алексас, прикрывший отход товарищей и оставшийся в тюрьме, встречает новую группу заключенных, и когда кто-то спрашивает его о возможности побега, он отвечает твердо: «Можно». К сожалению, узость задачи, поставленной в сценарии, несколько ограничивает режиссера. И «можно» Алексаса звучит лишь как его собственное «можно», танец у костра остается талантливым этюдом, а события, о которых поведал нам фильм,— эпизодом Сопротивления. Эпизодом, рассказанным честно, правдиво, страстно.

«Шаги в ночи»



Марк ЗАК

Давид и Голиаф

На экран вышла смешная комедия «Деловые люди»*. Факт совсем не будничный. И о нем следует сказать со всей серьезностью, потому что среди эксцентрических, бытовых, музыкальных, лирических — смешная кинокомедия всего более любима зрителями.

Ходкую формулу «комедия — дело серьезное» мы чаще повторяем ради ее второй части, несколько упуская из виду первую. Между тем давно всем известно, что лучшим образцом высокой или серьезной комедии является комедия смешная и что смех в комедии — повод и причина к серьезному разговору о жизни. Давно известно, но гораздо приятнее, когда об этом узнаешь не из статьи, а с экрана.

Сценарист и режиссер фильма «Деловые люди» Л. Гайдай подобрал и расположил новеллы О. Генри в таком порядке, чтобы комедийная «кривая» неуклонно шла вверх.

Новелла «Дороги, которые мы выбираем» достаточно серьезна. Правда, больше у Л. Гайдая, чем у О. Генри (но об этом ниже). Все же мы невольно улыбаемся, когда авторы удачно, хотя и не всегда, пародируют штампы «вестернов».

Мы смеемся, когда затем в новелле «Родственные души» хозяин и забравшийся в дом вор начинают действовать синхронно: они одинаково гримасничают (ревматические боли!), грустят, вспоминают рецепты и, решив лечиться выпивкой, вместе оживают.

* По рассказам О. Генри. Автор сценария и режиссер Л. Гайдай. Оператор В. Бровин. Художник В. Каплуновский. Композитор Г. Фиртич. Звукооператор И. Майоров. «Мосфильм», 1962.

«Деловые люди». В. Паулус — Акула Додсон



Наконец, «Вождь краснокожих». Здесь мы просто хохочем, наблюдая за тем, как авторы приносят в жертву трюковой комедии двух мошенников, не жертвуя, однако, смыслом.

Может быть, все дело в удачном расположении самих новелл? Конечно, композиция — вещь важная, но не только в ней выражается авторский замысел. Оказывается, «кривую» возносит не только комедийность...

Бандит Акула Додсон — герой новеллы О. Генри «Дороги, которые мы выбираем» — два раза произносит свое знаменитое «Боливар не вынесет двоих»: после ограбления поезда и после падения акций. Но стреляет он один раз. В киноновелле стреляют дважды: Акула Додсон — в своего товарища, когда лошадь последнего ломает ногу, и м-р Уильям — в самого себя, когда биржевик Додсон отказывается выкупить его обесцененные акции.

В фильме комедийном от точности попадания зависит многое, если не все. Режиссер решил накрыть цель двумя выстрелами и усилить социальный смысл новеллы О. Генри. По-своему Л. Гайдай прав. Разве он не обязан сделать наглядной мысль писателя — между ремеслом бандита и биржевика нет принципиальной разницы? Но доказательство О. Генри неотразимо, потому что неожиданно: отсутствие разницы он подчеркивает... с помощью разницы! Биржевик, оставаясь бандитом, убивает иначе, чем бандит,— не видя и не глядя. В этом все дело. Л. Гайдай дописывает сцену, где биржевик лицом к лицу встречается со своей жертвой, а на экране актер В. Паулус с жестокой улыбкой «добивает» м-ра Уильяма. Тому не остается ничего другого, как выйти за дверь и пустить себе пулю в лоб. Для пущей наглядности — дверь стеклянная...

Что и говорить, эпизод становится прозрачным. Но он достаточно ясен и у Генри — без второго выстрела.

Бóльшая часть киноновеллы отлично снята оператором В. Бровиным в манере заправского «вестерна» с обязательным для этого жанра джентльменским набором — взорванный сейф, скачки, дуло кольта во весь экран. Все это удивительно похоже на тысячи лент, которые со времени «Большого ограбления поезда» наводняют кинорынки. Настолько похоже, что в какой-то момент пародийный оттенок — он несомненно входит в замысел режиссера — начинает исчезать против его воли, и пародия соскальзывает в талантливую имитацию.

Первый вывод после первой киноновеллы? Она почти точно следует за сюжетом, но не за О. Генри. Л. Гайдай опережает его в движении к сатирическому выводу. Торопливость не всегда приносит успех, так же как два выстрела не всегда могут заменить один точный.

В «Родственных душах» О. Генри еще глубже прячет за внешним комизмом и эффектной концовкой социальный смысл рассказа. Но именно здесь-то Л. Гайдай уверенно и кинематографически точно извлекает его на свет!

...Вор, забравшийся ночью в дом и уже взявший на мушку хозяина, вдруг узнает, что их обоих мучает ревматизм. Богач и парий становятся друзьями по несчастью.

Мы обязаны вспомнить сейчас одно имя. Его не знал О. Генри, зато оно отлично известно Л. Гайдаю.

Чарли становится другом миллионера, когда тот пьян. Хозяин становится трезвым, и бродягу, как и положено, пинком выбрасывают из особняка. Виски в «Огнях большого города» и ревматизм в «Родственных душах» одинаково выбивают героев из социального равновесия. У хозяев жизни появляется несвойственное им чувство дружбы к ближнему, стоящему на самой низкой ступеньке лестницы. «Быть человеком здесь — значит быть ненормальным», — говорят О. Генри и Чаплин, жившие в разное время, но в одной Америке.

Когда вор перешагивает через окно в комнату, его башмаки начинают скользить по гладкому паркету: хватая руками воздух, он пытается сохранить равновесие на разъезжающихся ногах. Эта маленькая клоунада — цитата из знаменитой чаплиновской пантомимы.

Для режиссера О. Генри и Чаплин — «родственные души». В их близости Л. Гайдай ищет свой авторский комментарий.

У О. Генри есть исполненное серьезнейшего комизма рассуждение о трех категориях воров. Он относит своего героя к тем представителям этой древней профессии, которые «не говорят свистящим шепотом». Они привычно занимаются своим делом, как могли бы заниматься любым другим. Это их job — служба. Обыденность — сатирический ключ этой новеллы. Так попадаем мы в мир, где совершенно одинаково ценится по-разному добытая собственность. Режиссер подбирает к нему свой киноключ, он находит кинематографический вариант «философскому» отступлению О. Генри.

Прежде чем подняться наверх в спальню хозяина, вор осматривает дом. Таинственный антураж, взятый напрокат из детектива,— тревожные световые блики, вздувающиеся занавеси, темная фигура в глубине зеркала — все то, что О. Генри определил как «свистящий шепот», —иронически обрамляет на



«Деловые люди». Р. Плятт и Ю. Никулин

экране простецкое поведение героя, не очень скрывающего, что он, собственно говоря, Юрий Никулин... Появление кошки окончательно разрушает таинственность.

Иронический отказ от детектива безмолвно готовит встречу хозяина и вора просто как встречу двух людей, уставших от службы и болезней. Р. Плятт и Ю. Никулин разыгрывают сцену по-человечески точно и в результате — социально тонко. Печальная серьезность хозяина и открытая доверчивость вора так естественно дополняют друг друга, что понимаешь: не только ревматизм сблизил их. Приступы боли сменяются у того и у другого приступами человечности, редкими и необычными в мире «деловых людей».

Сравнивая первую и вторую киноновеллы, видишь, что Л. Гайдаю лучше удалось доказать ненормальность этого мира с помощью дружбы, чем вражды.

Другое дело — жанр. В первом случае социальный эффект, добытый прямо с литературной поверхности, не сопровождается эффектом комическим. Во втором единство восстанавливается: в комической ситуации раскрывается социальная суть.

В третьей новелле — «Вожде краснокожих» —комизм переходит в буффонаду. Здесь режиссер, автор «Пса Барбоса», чувствует себя в своей стихии! Но задача снова усложняется. В самом деле, какой социальный смысл можно извлечь из рассказа о том, как два мошенника, похитившие мальчишку с целью выкупа, сами приплачивают отцу жертвы, лишь бы он взял обратно рыжего дьяволенка? Что высмеивал О. Генри? Наказанный порок? С таким же успехом можно сказать, что в «Родственных душах» он проповедовал классовый мир с помощью ревматизма.



«Деловые люди». Г. Вицин—Сэм, Сережа Тихонов—вождь краснокожих

А если он просто смеется, как смеялся Антоша Чехонте в «Осколках» или Чаплин в первых лентах?

«Вождь краснокожих» — своеобразный комедийный ребус. Л. Гайдай берется за его разгадку. Прежде всего он перенимает у героя — веснушчатого мальчишки — его нетронутую веру в реальность необычного. Мальчик-то совсем не урод, не патологический тип. Он совершенно по-детски нормален. Просто он играет в индейцев с чуть большей искренностью и верой, чем другие. Именно вера в реальность своей выдумки дает ему огромные преимущества перед двумя слишком взрослыми мошенниками.

Режиссер также искренне верит в свою выдумку и в свою фантазию. Он не заигрывает, а играет с вождем краснокожих. Без взрослой скептической усмешки. Надо видеть, как Сэм (Г. Вицин) набрасывает на парнишку в белых чулочках гибкое, свистящее лассо!

Дымятся на тарелках огромные куски мяса, черная повязка по-пиратски закрывает подбитый глаз Билла (А. Смирнов), со стуком вонзается в ствол лезвие ножа. Идет в ход простейший (что называется, «детский») набор кинотрюков: обратная съемка, ускоренная съемка. Герои взлетают на деревья, мчатся на четвереньках, как мустанги. Игра есть игра. У нее свои правила. Но законы искусства? Есть они и в данной киноновелле. С первых кадров внутри нее начинает развиваться вполне взрослая тема, отнюдь не мешающая играть в индейцев.

Читая О. Генри, мы раньше не замечали, что Билл невероятно силен. А на экране, подняв одной рукой человека, он издалека забрасывает его в седло. Пущенный им обломок скалы перешибает толстый ствол. Но вот из раскрученной пращи вылетает камень, нацеленный в лоб Билла, и силач без стона валится наземь, сраженный мальчишкой. Ну, конечно! Мы видим — который раз в искусстве! — поединок юного Давида с великаном Голиафом. Этот библейский сюжет давно уже перекочевал из залов музеев, где стоят бронзовые и мраморные «Давиды», на сценические подмостки и полотно экрана. Он ожил в пантомиме Марселя Марсо. Он приобрел глубокий иносказательный смысл в фильмах Чаплина. Кто не помнит знаменитых кадров «Пилигрима», где беглый каторжник, скрывшийся под рясой проповедника, без слов рассказывает прихожанам библейскую притчу? Однако не только эта сцена — все творчество великого комедиографа есть философское осмысление поединка миллионов «давидов», которых он собрал в своем Чарли, с капиталистическим Голиафом.

Л. Гайдай умело пользуется мотивами «чаплинады». Но не с целью подражания. От О. Генри к Чаплину его влекут собственные ассоциации. Ход их неожидан. Режиссер отдает симпатии не юному Давиду, как полагалось бы по правилам, а уставшему от жизни и неудачных афер пожилому Голиафу. Комическая фигура Билла, задрапированная складками одеяла, мерно раскачивается в немом отчаянии, рождая в нас острое, щемящее чувство жалости. Природа этого чувства не сразу поддается расшифровке. Когда трясут мальчишку, с экрана раздается громкий звон. Что это — «веснушки стучат друг о друга» или желанные доллары? Образ «мальчишки-копилки» порожден детской фантазией, но корни ее уходят в социальную почву.

Замысел постановщика движется от новеллы к новелле и внутри каждой из них. В последней ребячья жестокость сменяется состраданием взрослого, игра в индейцев — чаплиновской темой.

Вспомним жизнь самого О. Генри. Она похожа на его рассказы: очутившись в тюрьме, он стал писателем. Обида невинно осужденного Вильяма Сиднея Портера сменилась горечью О. Генри, свидетеля больших и малых социальных невзгод. Америка обошлась с ним сурово. О. Генри с Америкой мягче: он ее высмеял и он же ее утешил. Поверх сатирических красок писатель порой накладывал «розовые» тона.

Когда Лев Кулешов ставил свой фильм «Великий утешитель», эту двойственность он превратил в блестящий композиционный прием: «вот страшная действительность, заключенная в тюремную камеру,—говорил режиссер, — а вот эта же действительность, разукрашенная утешительским воображением О. Генри».

Л. Гайдай идет дальше. Когда в последнем кадре «Деловых людей» совсем по-чаплиновски герои убегают по дороге «в никуда», мы тоже думаем об Америке, огромной и сильной, как Голиаф, и такой же жалкой — жалкой бесконечной погоней своих обитателей за призрачным эгоистическим счастьем.

Э. ДВИНСКИЙ

«Довести ум до поэзии...»

Перед нами произведение *, «биографические» данные которого настораживают. Во-первых, это типично обзорный фильм — он показывает разнообразные формы использования природного газа в качестве топлива и в качестве химического сырья. А в научно-популярной кинематографии слово «обзорный» давно стало синонимом серости и скуки, так как материал в фильмах такого рода с трудом поддается организации, композиция их произвольна, распадается на несвязанные части, которые легко переставлять в любом порядке. Можно употребить и такой обидный термин, как «ведомственный отчет», то есть один из тех заказных фильмов, где в парадном строю демонстрируются на экране разнообразные успехи того или иного ведомства, ведь картина снята по заказу Главного управления газовой промышленности.

Казалось бы, порочная «обзорная» форма и характер тематического задания должны были неизбежно привести к неудаче, породить еще одну ленту, в которой разнохарактерные эпизоды нанизаны на стержень дикторского текста, ленту, которую можно «смотреть» не открывая глаз, одними ушами.

Но вот в первом кадре появляется человек с пистолетом в руке, раздается выстрел, зажигающий над пробуренной скважиной желтое пламя,— и с этой минуты зрители с увлечением погружаются в «ведомственный отчет», он волнует их, он задевает не только разум, но и чувства, возбуждает удивление, восхищение, сочувствие, тревогу, радость победы, патриотическую гордость за величие наших планов и мужественный труд тех, кто их осуществляет.

Каким же образом удалось авторам киноповествования, посвященного технической теме газификации страны, заставить аудиторию испытать чувства, которые научно-популярная кинематография не так уж часто вызывает в душах зрителей? Разобраться в этом надо хотя бы потому, что слишком мало у нас удач именно в области создания научно-популярных фильмов о технике и техническом прогрессе, что мы еще плохо выполняем свою важнейшую обязанность — рассказывать народу, как наука и техника создают в нашей стране те богатства, ту материальную базу, которая обеспечит в ближайшие двадцать лет полное удовлетворение материальных и духовных потребностей советских людей.

Герой фильма — газ, мы узнаем о его происхождении, его титанической мощи, о том, как разыскивают в глубинах земли его убежища, как добывают и как заставляют течь в нужном направлении. Но все это «положено» на другую, главную тему — тему созидательного труда советского народа, борьбы с природой, покорения сил природы для блага человека. Авторы сумели, выражаясь словами В. Г. Белинского, «довести ум до поэзии».

В фильме нет характерной для многих научно-популярных картин интонации «знете ли вы?», авторы не читают лекцию о газе в дистиллированной обстановке лабораторной демонстрации. Они ведут зрителя в гущу жизни, в напряженную атмосферу стройки, туда, где идет бой, они развертывают действие в масштабах всей страны — это документальные кадры, снятые на месте событий. Такое сочетание документальности и познавательности делает фильм особенно убедительным.

Когда в вечную тишину пустыни врывается грохот моторов, когда над вершиной бархана вздымаются стальные гусеницы и испуганный варан пускается наутек от наступающей колонны, прокладывающей сквозь зыбучие пески и иссушающий зной газовую магистраль из Бухары на Урал, техника и героика становятся родственными, а мультипликационная

«Волшебное пламя»



* «Волшебное пламя». Сценарий Ю. Боксермана, И. Осипова. Режиссер Н. Чуриков. Операторы Д. Мамедов, А. Ульянов. Композитор С. Стемпневский. «Моснаучфильм», 1963.



«Волшебное пламя»

схема газовых артерий, пронизывающих всю страну, приобретает эпическое звучание.

Этот публицистический накал и захватывает зрителей, он-то и сплавляет в тигле искусства разрозненные факты, которые обычно в обзорных фильмах существуют сами по себе. Отношение авторов к предмету породило более прочную, действенную связь эпизодов, чем все те многочисленные попытки развлекать зрителя с помощью вставных голубых персонажей в облике любознательного репортера, дорожного попутчика или других задавателей вопросов, которые вклеиваются в любое нужное по монтажу место, легко соединяют все, что угодно, и время от времени впадают в восторженный транс либо погружаются в глубокую задумчивость. Фильм «Волшебное пламя» развивается просто и естественно. Форма его, лишенная всякого украшательства, приобретает ту красоту, о которой писал М. Горький: «Если человек говорит искренне, так это почти всегда красиво, «эстетично».

Владимир Ильич Ленин предсказывал, что газовая промышленность внесет огромный вклад в экономику Советского Союза. И фильм подтверждает это. Авторы не боятся цифр, они понимают, что цифры могут говорить ярко и страстно, когда за ними открывается реальная жизнь страны. И цифры не оставляют зрителей равнодушными. Можно было бы просто сообщить, что применение природного газа в металлургии даст стране за семилетие десять миллионов тонн дополнительной стали. Но диктор добавляет: «Газ может сам зарабатывать себе на трубы!» Оказывается, именно десять миллионов тонн стали потребуется для строительства всех газопроводов семилетки. Мы узнаем, что газопровод из Бухары будет ежегодно давать Уралу столько энергии, сколько могут дать три братских гидростанции. А когда речь заходит о газе как химическом сырье, заменяющем картофель при производстве синтетического каучука, опять-таки приводятся цифры — на одну пару галош шло пять килограммов картошки, на автомобильную покрышку — две тонны! Когда-то Глеб Успенский в цикле очерков «Живые цифры» показал, какие народные беды скрываются за сухими статистическими таблицами, что означает «четверть лошади», которая приходилась на одну крестьянскую душу. В кинематографе сегодня существует страх перед цифрами, их изгоняют из фильмов, опасаясь наскучить зрителю. Но цифры оживают и волнуют, когда к ним прикасается рука художника.

Из мирной обстановки кухонь и доменных цехов фильм логично и закономерно переносит зрителей на поле боя. Бой ведут строители газопроводов. Сквозь лесные чащи, сквозь бездорожье, сквозь топи, горы, реки пробивают они дорогу для газа. Мы не знаем имен этих людей, едва встретившись, мы тут же расстаемся, чтобы в следующем кадре увидеть другие лица, другие трудности, другие испытания. Но все вместе они создают на экране собирательный образ искателей, людей смелой и трудной профессии, для которых подвиг — всего только одно из условий повседневного труда.

Это отлично сняли операторы Д. Мамедов и А. Ульянов. Льет и льет дождь. Не «художественный», подсвеченный прожекторами кинематографический ливень, а настоящий, унылый, беспросветный дождь. Утопают в непролазной грязи гусеницы тракторов-трубовозов. А водитель упрямо крутит баранку, белые зубы блестят на утомленном лице, и многометровая «плеть» труб ползет и ползет вперед. С волнением смотрится другой эпизод — трубопровод преодолевает водную преграду, его укладывают в траншею на дне реки. Все машины на обоих берегах реки должны действовать согласованно, должны включиться сразу, иначе сломаются сваренные друг с другом трубы, пропадет впустую работа. Машинисты трубоукладчиков, словно музыканты в оркестре, устремили взгляды в одну точку — на дирижерский флажок руководителя работ. И, покорный взмаху руки, начинает действовать оркестр машин.

Чем дальше развертывается фильм, тем обширней и разнообразней становится этот оркестр. Мы видим (из кадров старой кинохроники), как начинали газостроители — вручную рыли траншеи, вручную укладывали трубы, по два часа уходило на сварку одной трубы с другой. Так прокладывалась газовая магистраль Москва — Саратов. А теперь на трассах

Работают мощные ковшовые и роторные экскаваторы, машины-автоматы очищают трубы, мгновенно сваривают стыки, бинтуют трубы лентой, предохраняющей металл от коррозии, трубоукладчики стальными лапами опускают плети в траншеи... Каждая машина — чудо изобретательности. Однако авторы не прибегают к «препарированию» механизмов, как это положено в научном кино, с экрана не звучит сакраментальная ученая фраза диктора: «Познакомимся с внутренним устройством...» Быть может, от этого фильм перестает быть научно-популярным? Думается, что нет. Нет, потому что он глубоко вникает в сущность самого дела, знакомит не только с внешними обстоятельствами и романтическими трудностями работы, но и с профессиональным содержанием труда, со всем процессом строительства газопровода — от поисков месторождения до вереницы компрессорных станций, подгоняющих газ на его длинном пути по магистрали.

Научный материал не лежит в фильме вне его драматургии, наоборот, он усиливает драматическое звучание событий. Один из таких эпизодов хочется изложить. Внезапно газ вырывается наружу, он пробивает выход на дне реки и сквозь толщу воды мощным гейзером бьет в небо. Возникает серьезная опасность для населения. Зрители фильма уже видели, как миллионы лет назад образовывались в глубинах земли скопления газа, они знают, как велика мощь извержения, поэтому подсказанный диктором способ обуздать стихию — пробурить скважину и отвести газ от прорыва по трубам — они воспринимают как собственное решение. Зрительный зал с волнением следит за действиями газостроителей и готов принять в них участие. Буровую вышку строить некогда, к месту извержения везут готовую. Двенадцать тракторных тягачей тянут стальную громаду весом около ста тонн. Это эффектнейшие кадры фильма, они торжественны, в них чувствуется мощь современной техники, они тревожны, каждое колебание вышки на неровной дороге заставляет вздрагивать зал. И когда вышка уже на месте, когда бур почти пробил себе дорогу, происходит новая беда — удар молнии поджигает газовый фонтан. Горит поверхность реки, столб пламени угрожает вышке и людям. Но работа продолжается. И скважина наконец доходит до газоносного пласта. Мультипликация дает возможность всему зрительному залу заглянуть на дно спасительной скважины в тот момент, когда в нее опускают перфоратор, начиненный взрывчаткой и бронебойными пулями. Взрыв пробивает стальные стенки обсадки, и газ устремляется по новому пути, указанному человеком. Гаснет газоносный гейзер на реке. Опасность миновала.

Без научного рассказа о происхождении газа, об условиях его залегания не был бы столь ярким и доходчивым показ великолепной техники. А все это вместе послужило трамплином для увлекательного разговора об экономике и о политике, потому что грандиозный размах газификации страны входит составной частью в «коммунистический манифест XX века» — Программу нашей партии, утвержденную на XXII съезде КПСС. Ее светом озарено все, что мы видим в фильме, все факты и все события. И поневоле вспоминается замечание В. Г. Белинского: «Сущность всякого факта не в самом факте, а в его значении,— и если поэт сумел схватить значение факта и этим значением, как граненый хрусталь светом, просквозить факт — этот факт всегда будет поэтичен».

Обилие похвальных слов, конечно, не означает, что фильм совершенен во всех своих компонентах. Это объясняется скорее тем, что недостатки его частные, вызванные обстоятельствами, случаем, просчетом вкуса, а не позицией художника, тогда как удачи принципиальны и поучительны для развития научно-популярной кинематографии в целом. Объективности ради следует все же сказать, что слишком пасхально выглядит в первом эпизоде монтер, включающий газ. В своем голубом комбинезоне он порхает из квартиры в квартиру, как некий голубой ангел, и сцены встреч с ним жителей нарочито инсценированны. Неудачен переход от арктической зимовки к сверхъестественно роскошной кухне, в которой демонстрируются различные синтетические изделия из газа. Да и весь эпизод, посвященный пластмассам и различным химическим превращениям газа, слишком затянут, выпадает из общего тона картины. Можно подумать, что авторы нарочно оставили его для сравнения — вот, мол, как выглядит заказной обзорный фильм, когда рука художника не касается его.

Несмотря на эти просчеты, фильм «Волшебное пламя» — яркое публицистическое произведение, сила которого в широком публицистическом охвате событий, совершаемых на огромном пространстве нашей страны. Это заставляет по-иному взглянуть на тот тип фильмов, которые мы пренебрежительно называем «обзорными». Наряду с картинами, берущими локальные темы, освещающими отдельные достижения науки и техники, необходимо выпускать и масштабные произведения, потрясающие грандиозностью великих свершений, показывающие строительство коммунизма не на частных фактах, а на перестройке целых отраслей народного хозяйства, перестройке условий труда и быта миллионов людей.

Учителю, Студенту, Члену Киноклуба

С. ГИНЗБУРГ

Рождение советского кино

В первые годы своего существования советское кино не могло еще создать значительных произведений. Большинство поставленных тогда фильмов утратило свое художественное значение и имеет сейчас только историческую ценность. Тем не менее значение опыта, накопленного кинематографией в те годы, поистине огромно. Если уже в первом десятилетии Советской власти наше кино добилось великих творческих побед в «Ленинской киноправде» (1924), «Броненосце «Потемкин» (1925) и др., то это произошло потому, что путь к ним был проложен партией в период гражданской войны.

Немедленно после свершения Великой Октябрьской революции партия и Советская власть взялись за строительство новой кинематографии, служащей делу революции, органически включенной в систему агитационно-политической и культурно-просветительной работы.

Дореволюционное кино обслуживало главным образом буржуазную и мелкобуржуазную аудиторию и содержание его фильмов в основном отвечало именно ее запросам *. Новое, советское кино было сразу же обращено к строителям новой жизни — рабочим, крестьянам, красноармейцам. Оно должно было отвечать и действительно отвечало на их запросы, оно должно было помогать и действительно помогало им понять события политической борьбы, знакомиться с мероприятиями Советской власти по строительству новой жизни, оно несло знания, которые до революции им не были доступны.

Само собой разумеется, что новое советское кино не могло, как феникс, родиться из пепла старого, дореволюционного. Да и старая буржуазная кинематография не сразу сгорела в огне Великой Октябрьской революции, она довольно долго тлела, одурманивая сознание зрителей и творческих работников. Она продолжала существовать вплоть до ленинского декрета о национализации фотокинопромышленности и торговли, выпуская такие же фильмы, как те, которые она делала до 1917 года, по-прежнему обслуживая старым репертуаром аудиторию коммерческих кинотеатров.

И тем не менее советская кинематография возникла все же на базе старого кинематографа, ибо больше не из чего было ее создавать.

В работе «Успехи и трудности советской власти» В. И. Ленин писал: «... Капитализм дает культуру только для меньшинства. А мы должны построить социализм из этой

* Эти фильмы, особенно накануне Октябрьской революции, отражали настроения пессимизма и растерянности, охватившие буржуазию. Мистика, демонология, богоискательство, оккультизм составляли содержание значительной части кинокартин. Героями фильмов нередко были люди с больной психикой. В большинстве фильмов, поставленных в годы мировой войны с участием И. Мозжухина, знаменитый киноактер изображал на экране клинические картины безумия. Другая знаменитость дореволюционного кино — Вера Холодная всегда воплощала один и тот же образ — безвольную, страдающую женщину, жертву собственных и чужих страстей. Само собой разумеется, что подобные картины, составлявшие подавляющую часть кинорепертуара, были чужды новому народному зрителю

культуры. Другого материала у нас нет. Мы хотим строить социализм немедленно из того материала, который нам оставил капитализм со вчера на сегодня, теперь же, а не из тех людей, которые в парниках будут приготовлены, если забавляться этой побасенкой. У нас есть буржуазные специалисты, и больше ничего нет. У нас нет других кирпичей, нам строить не из чего»*.

Партия стала строить советскую кинематографию из того материала, который оставила кинематография капиталистическая. Уже в декабре 1917 года возникла первая советская кинеорганизация — Кинофотоподотдел Государственной комиссии по народному просвещению. Внешний повод для его возникновения был случаен. В здании министерства просвещения, занятом Государственной комиссией, был обнаружен склад фильмов, предназначенных для демонстрации петроградским школьникам, и два передвижных проектора. Эта находка положила начало Кинофотоподотделу. По мысли Н. К. Крупской, лучшие из фильмов были использованы для показа пролетарской аудитории.

Фонд кинокартин, доставшийся в наследство Кинофотоподотделу, был небогат. В него входили фильмы по естествознанию и географии и некоторые киноиллюстрации к событиям из русской истории и произведениям классической литературы. По инициативе Н. К. Крупской Кинофотоподотдел, отобрав все относительно ценное, приступил к организации бесплатных сеансов для трудящихся. Сеансы обязательно сопровождались лекциями, с которыми нередко выступали видные деятели партии, в том числе А. В. Луначарский. Демонстрация фильма чаще всего служила зачином для политической беседы: после демонстрации, например, «Сказки о золотой рыбке» лектор говорил зрителям о ненасытной жадности эксплуататоров.

Так было положено начало созданию специального кинематографа для трудящихся, используемого в агитационной и культурно-массовой работе. Этот кинематограф в известной мере опирался на опыт хорошо известного и ценимого Н. К. Крупской дореволюционного просветительного кинематографа. Но в отличие от него революционный кинематограф преследовал прежде всего задачи политического воспитания.

Опыт Государственной комиссии по народному просвещению был вскоре подхвачен и распространен по всей территории, свободной от белогвардейцев. Городские кинокомитеты, Всероссийский фотокиноотдел Наркомпроса, образованный в 1918 году, агитучреждения ВЦИК, политические учреждения Красной Армии, профсоюзные организации — все они создавали собственную киносеть, рассчитанную на обслуживание рабоче-крестьянского и красноармейского зрителя. Специальные киноустановки были смонтированы в агитпунктах, обслуживавших воинские части. Агитпоезда и агитпароходы, рабочие клубы демонстрировали трудящимся научные ленты по сельскому хозяйству и актуальную политическую хронику. Показ фильмов обязательно сочетался с лекционной работой или политическими беседами.

Так, параллельно с отмиравшей сетью коммерческих кинотеатров возникла новая сеть народных кинематографов. Эта сеть была велика и обслуживала множество зрителей. По сведениям Г. Болтянского, активно работавшего в советских киноорганизациях в годы гражданской войны, в Москве за пятнадцать месяцев — с апреля 1918 по июль 1919 года — бесплатные сеансы для трудящихся посетили около 1200 тысяч зрителей, а пять агитпоездов за два года — с января 1919 по декабрь 1920 года — обслужили 2200 тысяч зрителей.

Как же создавалась эта киносеть и откуда для нее поступали аппаратура и фильмы? Аппаратура подбиралась прежде всего либо из кинотеатров, брошенных владельцами, либо из предприятий, конфискованных у хозяев за активный саботаж. Кроме того, аппаратура восстанавливалась и даже изготовлялась вновь на национализированных заводах Москвы, Петрограда и Харькова.

Особенно много внимания партия уделяла правильному использованию сети советских киноустановок и отбору для них фильмов. Этому посвящен целый ряд указаний В. И. Ленина: о показе документов суда над Колчаком, о показе фильмов, знакомящих с гидравлическим методом торфодобывания, о развитии киносети в деревне и особенно на Востоке и другие.

Отнюдь не случайно, что первая советская государственная киноорганизация — Кинофотоподотдел — начала свою деятельность с организации сеансов для трудящихся. Вни-

---

* В. И. Ленин, Сочинения, изд. 4, т. 29, стр. 51.

мание партии и Советской власти к кинематографу всегда определялось и определяется его идейно-воспитательным значением для масс.

Ленин считал кино самым важным из искусств не потому, что оно «лучше» других искусств (в то время, когда Ленин говорил и писал о кино, оно было еще слабо), а потому, что оно является самым наглядным и, следовательно, доступным для восприятия видом художественного творчества, и потому, что оно способно обслужить самую широкую аудиторию.

Не учитывая всего этого, нельзя понять ни путей развития советского кино в годы гражданской войны, ни вообще политику партии в области кинематографии.

Партия, учитывая потенциальные возможности кино как средства идейного, культурного и эстетического воздействия, уже в годы гражданской войны, как говорилось выше, стала организовывать сеть бесплатных кинотеатров для трудящихся. Одновременно с этим партия проявила заботу о создании репертуара для этих кинотеатров. В специализированной киносети, рассчитанной на обслуживание народных масс, из русских дореволюционных фильмов демонстрировались, как мы уже указывали, только просветительные (по естествознанию, географии, технике, сельскому хозяйству, гигиене) и киноиллюстрации к классическим произведениям русской литературы*. Такого рода фильмы имелись в передвижных фондах педагогических музеев, в земских учреждениях, в некоторых гимназиях, реформированных в советские трудовые школы и перешедших в ведение местных Советов. Даже изъятие этих фильмов из частных прокатных контор проходило без осложнений, так как все они не имели коммерческой ценности.

Однако даже лучшая часть дореволюционного просветительного кинорепертуара весьма неполно отвечала тем требованиям, которые партия выдвигала перед кинематографом. Стало необходимым организовать производство собственных советских фильмов, отвечающих запросам нового зрителя. А это требовало овладения всем аппаратом кинопроизводства, почти полностью находившимся в то время в руках частных предпринимателей. Из всех производственных кинопредприятий только одно до Октябрьской революции принадлежало государству — это был киноотдел Скобелевского комитета*, занимавшийся в Петрограде выпуском хроникальных лент, а в Москве съемками кинохроники и производством игровых фильмов. Скобелевский комитет, подчинявшийся Временному правительству, находился в руках его комиссаров — меньшевиков Икова и Марьянова и эсера офицера Дементьева. После Октября Наркомпрос, не имея еще специалистов для руководства весьма специфическим видом производства, предоставил Скобелевскому комитету автономию, которую тот использовал во вред Советской власти, попытавшись выпускать контрреволюционную хронику. Поэтому в 1918 году Наркомпросу пришлось эту автономию отменить, национализировать кинопредприятия Скобелевского комитета и передать их в руки советских киноорганизаций.

В производственном отношении предприятия Скобелевского комитета не представляли серьезной ценности. Лаборатория в Петрограде и небольшая плохо оборудованная кинофабрика в Москве не могли обеспечить выпуска даже необходимого минимума картин. Нужно было заставить частные кинопредприятия работать на Советскую власть. А сделать это было весьма и весьма трудно в условиях очень умело организованного саботажа кинопредпринимателей.

Предприниматели, объединившиеся в «ОКО» (Объединение киноиздательских обществ), единым фронтом выступали против Советской власти. Принадлежавшая «ОКО» «Киногазета» открыто призывала саботировать распоряжения и предписания органов власти. Аппарат кинокомитетов был засорен агентурой предпринимателей, которая всячески срыва-

* Киноиллюстрации, о которых здесь говорится, были поставлены в первые годы отечественного производства фильмов. В сети коммерческого показа они фактически перестали демонстрироваться с начала первой мировой войны.

* Скобелевский комитет — военно-пропагандистская и «благотворительная» организация, состоявшая под покровительством царя и возглавляемая до Февральской революции сестрой генерала Скобелева кн. Белосельской-Белозерской. В годы первой мировой войны Скобелевский комитет занимался изданием шовинистических лубков и производством фильмов очень низкого художественного качества. Комитет получил от царского правительства монопольное право киносъемки на фронте, но фактически сорвал производство и выпуск военной кинохроники, не приносившей ему больших доходов. После Февральской революции Скобелевский комитет был передан в ведение министерства призрения, а затем в ведение политического отдела военного министерства Временного правительства.



Из хроники 1917 года. Выступление Я. М. Свердлова на параде Всевобуча



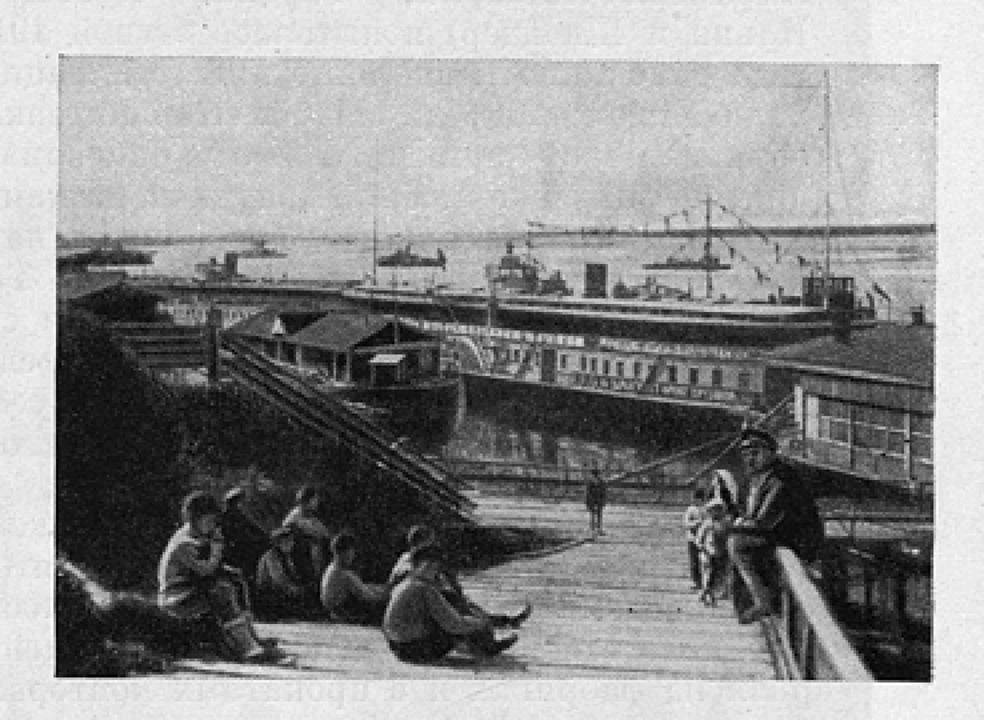
Из хроники 1918 года. Первомайский парад на Красной площади в Москве

Из хроники 1919 года. Агитпоезд ВЦИК



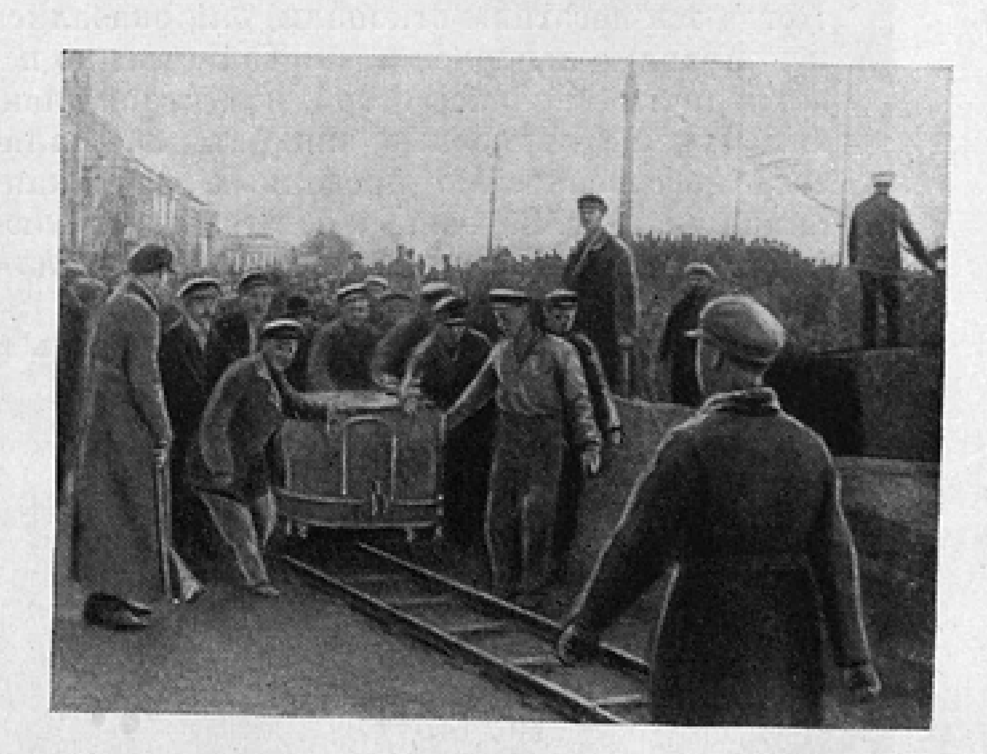


Из хроники 1919 года. Субботник в Петрограде



Из хроники 1920 года. Агитпароход ВЦИК «Красная звезда»

Из хроники 1920 года. Матросы Балтики участвуют в восстановлении Петрограда



ла и компрометировала его деятельность. Дело дошло до того, что Всероссийский фотокинокомитет приобрел за наличные деньги у французского подданного Шассена национализированные, то есть уже принадлежащие Советской власти, фильмы.

Бороться с подрывной деятельностью предпринимателей в кинокомитетах было весьма трудно, ибо коммунистов, разбирающихся в киноделе, почти не было, а лояльные по отношению к Советской власти организаторы кинопроизводства и творческие работники предпочитали придерживаться политики нейтралитета.

Впрочем, с их стороны была совершена одна попытка навести порядок в киноделе. Но она была настолько неумелой, что пользы не принесла.

Видя, как фабриканты и прокатчики расхищают имущество кинопредприятий, группа демократически настроенных творческих работников (так называемая «кинопятерка»— Ахрамович-Ашмарин, Гардин, Кулешов, Ильин и Шнейдер) попыталась весной 1918 года самочинно и внезапно провести национализацию кинопредприятий. «Кинопятерка» объявила свой «приказ № 1» о национализации, но она даже не была допущена на кинофабрики. Кинофабриканты бросились к наркому просвещения А. В. Луначарскому. Тот отменил самочинный приказ и поступил совершенно правильно, ибо Наркомпрос еще не был в состоянии полностью взять на себя хозяйственное и даже идейное руководство кинематографией.

Несмотря на отмену наркомом «приказа № 1» расхищение имущества кинопредприятий фабрикантами и прокатчиками продолжалось. Его не остановило введение рабочего контроля на фабриках и в прокатных конторах, так как и в профсоюзные организации также проникла агентура предпринимателей. Фабриканты припрятывали фильмы. Один из них, Талдыкин, закопал во дворе своего предприятия целый ряд негативов недавно законченных и не переданных еще в прокат картин. Когда эти негативы откопали, они оказались непоправимо испорченными. Таинственно исчезли почти все запасы остродефицитной пленки. Лучшие съемочные аппараты объявлялись собственностью преданных фабрикантам служащих. Готовясь к бегству из революционной Москвы, кинокапиталисты прятали все что могли.

Это бегство подготавливалось исподволь и почти открыто. В Кинокомитет были направлены прошения о предоставлении крупнейшим кинофабрикам возможности снарядить традиционные летние съемочные экспедиции на юг. Прошения были удовлетворены благодаря поддержке буржуазных специалистов, служивших в советских киноорганизациях, и летом 1918 года на юг выехали «экспедиции» крупнейших кинофабрик—Ханжонкова, Ермольева, Харитонова, Трофимова («Русь»)*. В состав «экспедиций» вошло множество известных творческих работников дореволюционного кино. Развращенные огромными гонорарами и рекламой, они без труда были обработаны предпринимателями, доказывавшими, что в Москве они потеряют все: заработки, известность, работу. С «экспедицией», возглавлявшейся А. Н. Ханжонковой (сам А. А. Ханжонков с лета 1917 года жил в Крыму), выехали режиссер А. Уральский и многие актеры. С «экспедицией» Ермольева — лучшие его режиссеры во главе с Я. Протазановым, артисты И. Мозжухин, Н. Лысенко. С «экспедицией» Харитонова — знаменитая «королева экрана» Вера Холодная и старейший русский кинорежиссер П. Чардынин. Само собой разумеется, что вывезены были также почти все запасы пленки и лучшая часть съемочной аппаратуры. Ермольев прихватил с собой также негативы своей фабрики, в том числе негатив только что законченной замечательной картины Я. Протазанова «Отец Сергий»**.

Бегство всех этих людей не помешало строительству советской кинематографии. «Королев» и «королей» экрана заменили талантливые актеры ведущих театров реалистического направления. В годы гражданской войны в киноиллюстрациях к произведениям классической литературы и игровых агитфильмах снимались О. Гзовская, А. Дмоховская, В. Массалитинова, В. Пашенная, Е. Раевская, В. Владиславский, И. Берсенев, Г. Бурджалов, Е. Вахтангов, С. Головин, В. Грибунин, А. Дикий, Б. Добронравов, Н. Костромской, П. Леонтьев, М. Нароков, И. Москвин, Н. Хмелев, К. Хохлов, А. Чебан и многие другие. Пусть в большинстве случаев в их личной творческой биогра-

---

* Коллектив «Русь» был сформирован из оставшихся в Советской России работников этой фабрики.

** Бежавший перед освобождением Крыма во Францию И. Ермольев выручил от проката фильма «Отец Сергий» так много денег, что смог открыть в Париже кинофабрику «Альбатрос».

фии участие в первых советских фильмах не оставило заметного следа, но оно сыграло важную роль в биографии нашего киноискусства: эти актеры принесли в кино традиции русского реалистического актерского творчества, своим талантом и опытом оказали благотворное влияние на кинорежиссуру.

Из всех деятелей кинематографии, отправившихся в эмиграцию, на Родину вернулись только трое: режиссеры Я. Протазанов и П. Чардынин и зачинатель русской кинопромышленности А. Ханжонков *. Судьба остальных оказалась плачевной. Эмиграция сделала их творчески бесплодными. Даже самый одаренный из русских дореволюционных киноактеров И. Мозжухин, добившись громкой, но кратковременной славы во Франции, закончил жизнь в безвестности в приюте для неимущих артистов. Между тем эмигрировавшие творческие работники в значительной части не были врагами Советской власти, хотя порой участвовали во враждебных ей выступлениях. Это были политически невежественные люди, развращенные и обманутые денежным мешком, господствовавшим в буржуазной кинематографии.

Но нельзя отождествлять борьбу партии за последовательное овладение всем аппаратом буржуазной кинематографии с конкретным ходом этого процесса.

Некоторое время во главе Всероссийского фотокиноотдела Наркомпроса стоял преданный революции, честнейший коммунист Н. Преображенский. Он отлично понимал, что работает во вражеском окружении и даже «для устрашения буржуев» носил на поясе пустую кобуру от пистолета. Но и он стал жертвой обмана и доверил иностранному авантюристу, некоему Чибрарио де Годену, крупную сумму валюты для закупки за границей пленки, оборудования и учебных фильмов.

Следует заметить, что далеко не все, кто вредил строительству советской кинематографии, остались в стане врагов. Многие из них стали впоследствии честными тружениками.

* Они вернулись в 1923 году. Протазанов и Чардынин до самой смерти успешно работали в советском кино, поставив много фильмов. Бывший крупный капиталист А. Ханжонков честно трудился в советских киноорганизациях и в 1935 году специальным постановлением Президиума ЦИК СССР был удостоен персональной пенсии. В годы Великой Отечественной войны, оказавшись в оккупации, проявил себя советским патриотом. Он умер в 1945 году в Ялте.

Перевоспитание киноспециалистов, вовлечение их в активное и с о з н а т е л ь н о е участие в культурной революции было важной стороной процесса строительства советской кинематографии. Слова Ленина о буржуазных интеллигентах, произнесенные на VIII съезде РКП(б), можно отнести и к большинству киноработников того времени, не только враждебно настроенных по отношению к Октябрьской революции, но и таких, которые, приняв ее, оставались пассивными свидетелями происходящей классовой борьбы.

«Эти люди привыкли к культурной работе, они двигали ее в рамках буржуазного строя, т. е. обогащали буржуазию огромными материальными приобретениями, а для пролетариата уделяли их в ничтожных дозах. Но они все-таки двигали культуру, в этом состояла их профессия. Поскольку они видят, что рабочий класс выдвигает организованные передовые слои, которые не только ценят культуру, но и помогают проводить ее в массах, они меняют свое отношение к нам... Когда они увидят на практике, что пролетариат вовлекает в это дело все более широкие массы, они будут побеждены *морально*, а не только политически отсечены от буржуазии. Тогда наша задача станет легче. Тогда они будут сами собой вовлечены в наш аппарат, сделаются его частью»*.

В этих словах В. И. Ленина — ключ к пониманию хода идейного развития творческих кадров кино.

У современного читателя может возникнуть недоумение: как это коммунисты, возглавлявшие кинодело, допустили расхищение производственного оборудования и вражескую агитацию среди творческих кадров? Следует понять, что им было бесконечно трудно, потому что они не имели еще ни опыта государственного управления, ни знания такой специфической области торговли, промышленности и искусства одновременно, какой являлась кинематография. Им не на кого было опереться, кроме как на буржуазных специалистов, в лучшей своей части нейтральных, а в худшей — активно враждебных и состоявших на содержании у кинокапиталистов.

От создания специальных киноустановок для обслуживания рабочих, крестьян и красноармейцев и особого репертуара, способствующего политическому, культурному и эсте-

* В. И. Л е н и н, Сочинения, изд. 4, т. 29, стр. 158.

тическому росту трудящихся — к контролю над всем кинематографическим хозяйством; от контроля — к национализации всей фотокинопромышленности и торговли, декретированной В. И. Лениным 27 августа 1919 года и завершенной в январе 1920 года; от национализации — к бесплатному снабжению киноустановок фильмами, установленному ленинским декретом от 20 мая 1921 года и окончательно поставившему всю кинематографию на службу трудящимся,— вот как направлялся партией процесс строительства новой, советской кинематографии. Конкретный ход процесса был значительно осложнен недостатком преданных революции работников, которых партия и Советская власть могли поставить в те годы во главе кинематографии, неопытностью этих работников, враждебной деятельностью агентуры кинопредпринимателей в советском аппарате, аполитичностью и политической неграмотностью большинства старых киноспециалистов и многим другим.

Главной, решающей областью производственно-творческой деятельности советской кинематографии в годы гражданской войны являлась кинохроника. «...Производство новых фильмов, проникнутых коммунистическими идеями, отражающими советскую действительность, надо начинать с хроники...»*,— указывал В. И. Ленин. Значение хроники определялось тем, что она знакомила трудящихся с подлинными событиями политической борьбы и строительства, агитировала фактами. Вместе с тем съемка хроники в то время позволяла лучше и полнее всего использовать опыт и знания киноработников для дела политической агитации. Каковы бы ни были идейные позиции хроникеров, запечатленные на пленку факты революционной борьбы имели выдающееся агитационное значение. Что же касается самих хроникеров, то они, непосредственно наблюдая важнейшие события революции, приобретали политический опыт и переходили на ее сторону.

Один из крупнейших операторов русской дореволюционной и советской немой кинематографии рассказывал, что в 1918 году «друзья» из числа кинопредпринимателей почти убедили его в том, что в Советской России он не сможет применить свои знания и талант и поэтому должен уехать за границу. Он взял заграничный паспорт и собрался уехать, но незадолго до отъезда по заданию Кинокомитета отправился снимать выступление В. И. Ленина на Красной площади. То, что он увидел и заснял, показалось ему как профессионалу-хроникеру настолько волнующим и грандиозным, что он решил повременить с отъездом. Он продолжал снимать важнейшие исторические события, сперва объективистски, бесстрастно (вообще внешне объективистская, бесстрастная форма освещения событий была присуща всей ранней кинохронике), а затем все более заинтересованно, страстно, стараясь в композиции кадров выявить смысл, пафос происходящего. Наконец заграничный паспорт был выброшен, а спустя два года на фронте этот оператор показал себя подлинным отважным советским хроникером-бойцом. Ему принадлежат замечательные кино- и фотопортреты В. И. Ленина и отличные съемки рядовых революции — красноармейцев. Композиция некоторых его кадров подготовила последующие изобразительные поиски советского киноискусства и заставляет вспомнить лучшие политические плакаты революционной борьбы.

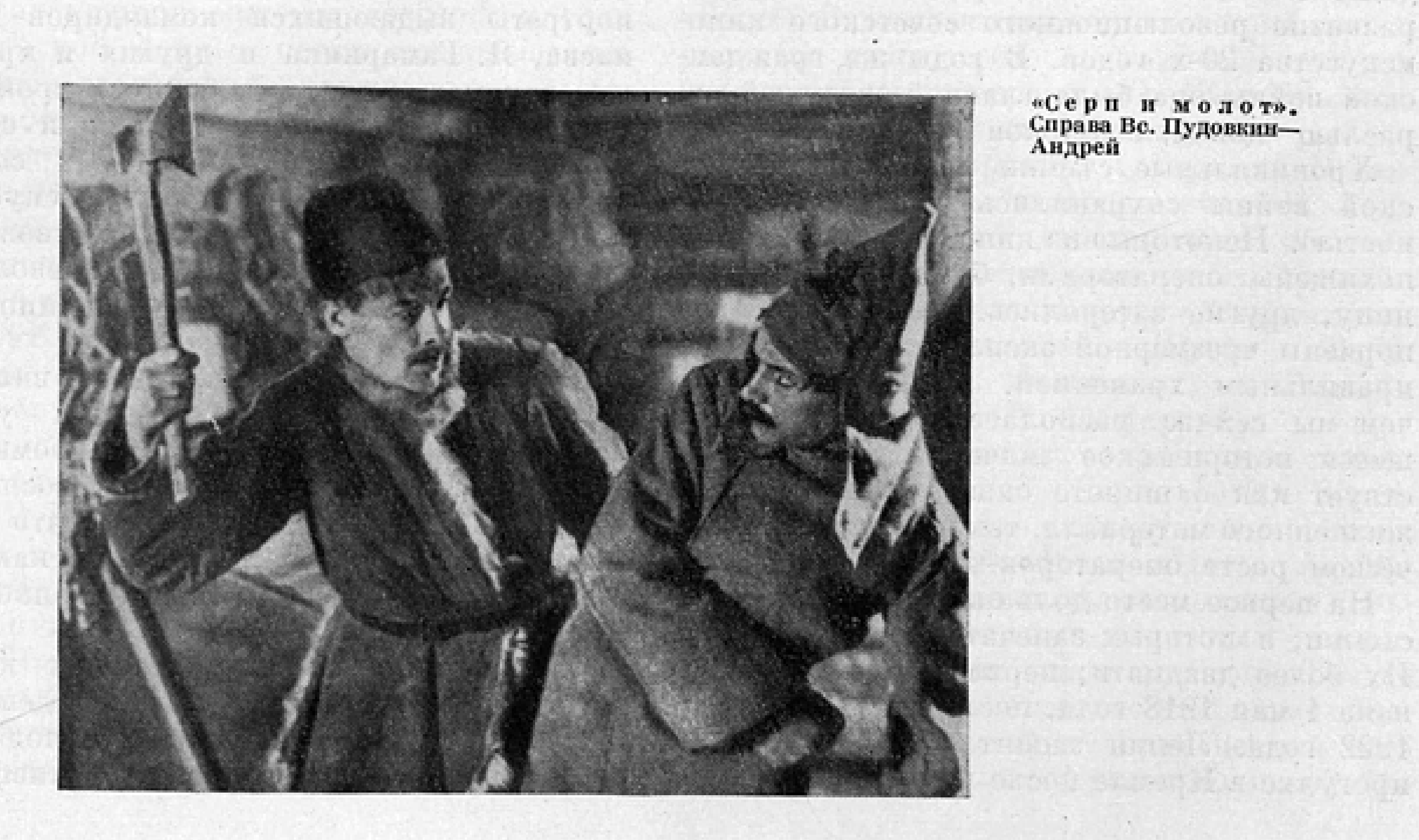
Путь этого оператора типичен.

Другой крупный советский кинохроникер П. Новицкий сперва искал «сенсационные» сюжеты, и некоторые из его ранних съемок были только на руку врагам революции. Позднее, снимая на фронтах гражданской войны, он показал себя преданным революции публицистом экрана. Великолепные кадры отснял замечательный оператор Э. Тиссэ (кстати, он не только снимал на фронте, но и участвовал в операциях красных партизан в тылу у белых). Оператор А. Лемберг, находясь на фронте, в свободное от съемок время работал по заданиям командования фронта. И такой путь прошли многие кинохроникеры того времени: от фиксации событий революции — к участию в революции, от участия в революции — к осмыслению ее событий в своих съемках.

Сказанное относится не только к операторам-документалистам. Несмотря на то, что в то время профессии режиссера в документальном кино еще не существовало, некоторые режиссеры (например, Д. Вертов, В. Гардин, Л. Кулешов) уже активно работали

* См. «Партия о кино», М., 1939, стр. 31. Это высказывание В. И. Ленина, зафиксированное А. В. Луначарским, относится к 1922 году. Однако та же мысль пронизывает многие высказывания и директивы В. И. Ленина работникам советского кино, начиная с самых ранних.

«Серп и молот» (1921). Режиссер В. Гардин. Крайний справа Вс. Пудовкин — Андрей



«Серп и молот». Справа Вс. Пудовкин— Андрей

в нем, выступая как руководители или организаторы съемок, как редакторы-монтажеры хроникальных выпусков и фильмов. Их роль порой была весьма значительной. Они не только участвовали в выборе объектов съемки, но и оформляли материалы, отснятые операторами. Первоначально сюжеты, отражающие революционные события, механически включались в выпуски «Кинонедели», предваряемые чисто информационными надписями. Затем революционная кинохроника выделилась в особые тематические выпуски. В них она стала оформляться монтажно: режиссеры из длинных планов, полученных от операторов, начали отделять наиболее существенные куски. Наряду с информационными надписями в фильмах появились надписи агитационные, тематически связанные с изображением, оформляющие его. В отдельных случаях монтажное столкновение изображения с надписью-лозунгом придавало эпизоду фильма яркое агитационное звучание.

Агитационное осмысление политического материала хроникальных съемок подготовило не только возникновение жанра документальной кинопублицистики, зачинателем которого стал Д. Вертов, но и жанра революционной киноэпопеи, созданного С. Эйзенштейном. Как содержанием своих кадров, так и поисками способов их агитационного использования кинохроника времен гражданской войны оказала огромное влияние на развитие революционного советского киноискусства 20-х годов. В годы же гражданской войны она была главной, ведущей отраслью новой, советской кинематографии.

Хроникальные съемки периода гражданской войны сохранились далеко не полностью. Некоторые из кинодокументов были похищены операторами, бежавшими за границу, другие затерялись, третьи были испорчены чрезмерной эксплуатацией или неправильным хранением. Однако даже то, чем мы сейчас располагаем, имеет выдающееся историческое значение и свидетельствует как о широте охвата кинохроникой жизненного материала, так и об идейно-творческом росте операторов-хроникеров.

На первое место должны быть поставлены съемки, в которых запечатлен В. И. Ленин. Их более двадцати; первая из них датирована 1 мая 1918 года, последняя — ноябрем 1922 года. Ленин заснят на митингах, на прогулке в Кремле после ранения, во время выступлений на открытии некоторых памятников, на похоронах М. Т. Елизарова и Я. М. Свердлова, при выходе с заседания I Всероссийского съезда по внешкольному образованию, на празднике Всевобуча, на трибуне во время произнесения речи перед коммунистами, мобилизованными на борьбу с Деникиным, на заседании II, III и IV конгрессов Коминтерна и др. Некоторые из этих кадров, в целом неровных по своему техническому качеству, снятых на плохой пленке и при недостаточном освещении, являются тем не менее исключительными достижениями операторского мастерства. Это в первую очередь снятый Э. Тиссэ крупный план В. И. Ленина, делающего записи, сидя на ступеньках трибуны III конгресса Коминтерна, это заснятый А. Левицким средний план В. И. Ленина на фоне Кремлевской стены на празднике Всевобуча, это произведенная П. Новицким, Н. Козловским и Г. Гибером съемка выступления В. И. Ленина с балкона Моссовета перед мобилизованными на фронт коммунистами. Если первый из этих планов является одним из лучших ленинских портретов, то два других, исполненные высокого революционного пафоса, могут быть поставлены рядом с лучшими политическими плакатами гражданской войны.

Широко велась съемка боевых действий Красной Армии против иностранных интервентов и белогвардейцев (сохранились портреты выдающихся командиров В. Чапаева, Я. Гамарника и других и прекрасные групповые портреты бойцов), производились съемки партийных съездов и съездов Советов и самых разнообразных событий трудовой и культурной жизни республики. В лучших из этих съемок наличествовали те же достоинства. Снимая события революции, операторы становились революционными художниками.

Партия уделяла очень много внимания созданию научно-популярных и учебно-производственных фильмов для промышленности и сельского хозяйства. Из воспоминаний В. Бонч-Бруевича известно, что Ленин высоко оценил возможности кино как средства просвещения и производственного образования еще в 1907 году.

Однако хотя в системе наших кинематографических учреждений этим делом занималась группа талантливых молодых ученых, с первых дней революции ставших на

сторону Советской власти (астроном А. Михайлов, искусствовед А. Сидоров, литературовед С. Шервинский и др.), хотя этим делом занимались М. Горький и А. Блок,— достигнутые в годы гражданской войны практические результаты оказались весьма незначительными. Тематические планы при всей своей продуманности отличались одним существенным недостатком: их размах был настолько велик, что осуществить их в те годы не было никакой возможности. Именно поэтому остался неосуществленным известный горьковский план инсценировок по истории культуры. Кроме того, в киноучреждениях не было ни одного специалиста, способного составить реальный план выпуска наиболее актуальных фильмов по технической и агрономической пропаганде. Даже первый фильм о новом методе гидравлической добычи торфа, разработанном инженером Р. Классоном, появился более или менее случайно и снят был по личной инициативе режиссера-оператора Ю. Желябужского.

Этот фильм, знакомивший со способом увеличения добычи торфа, столь необходимого в те годы топливного кризиса, привлек внимание В. И. Ленина, и, по ленинскому указанию, был отснят целый цикл картин о гидроторфе Классона для демонстрации в сопровождении лекций в районах торфодобывания.

В целом результаты, достигнутые учебно-производственной кинематографией в годы гражданской войны, почти исчерпывались созданием этого цикла картин.

Немногим лучшими оказались результаты развития научно-популярной кинематографии: несколько картин по санитарному просвещению, несколько сюжетов о достижениях молодой советской науки и техники, фильм о памятниках архитектуры — вот все или почти все, что было поставлено. Можно сказать, что практически наша научно-популярная кинематография стала развиваться в годы восстановительного периода, когда был создан цикл картин об уральских заводах. Первым же ее настоящим достижением явился поставленный в 1925 году Вс. Пудовкиным фильм «Механика головного мозга», популяризирующий учение академика И. П. Павлова. И тем не менее основы советского научно-популярного и учебного кино были заложены в годы гражданской войны, когда в ряде партийных документов и ленинских директив были определены его значение и задачи.

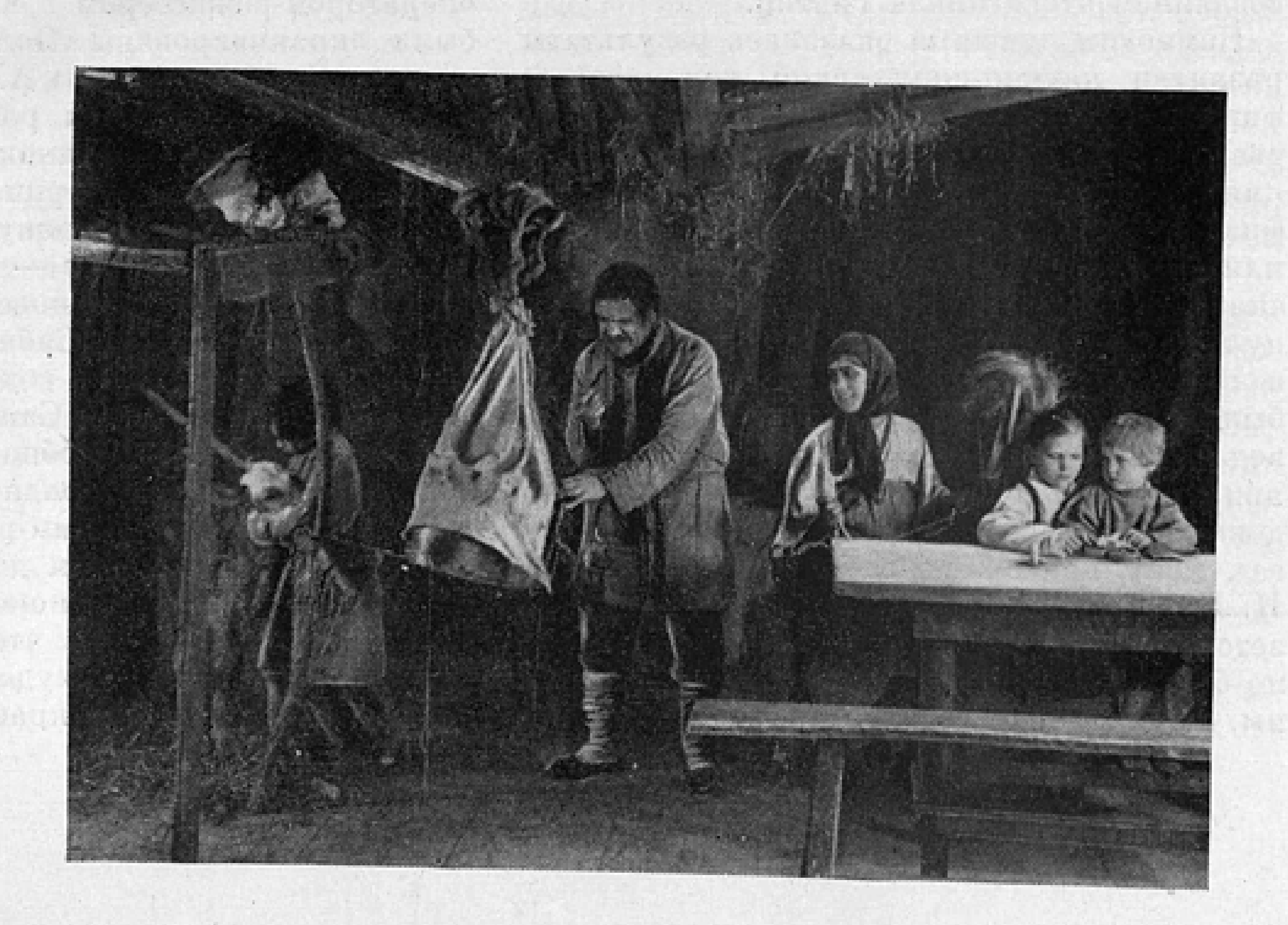
К научно-популярным фильмам, пропагандирующим произведения искусства, примыкали (не по методу воплощения материала, а по идейно-воспитательным задачам) кинокартины, поставленные по произведениям русской классической литературы.

Партия уже в годы гражданской войны выдвинула требование— сделать все лучшие достижения культуры прошлого, ранее недоступные рабочим и крестьянам, достоянием масс. Ленинским декретом авторское право на издание произведений классической литературы было отчуждено у частных книгоиздательств и передано Наркомпросу. Чтобы донести литературную классику до трудящихся, Литиздат Наркомпроса начал выпускать ее массовыми тиражами по дешевым ценам. Пропаганде классического наследия русской реалистической литературы стал служить и кинематограф. Кинокомитеты поддерживали инициативу частных предпринимателей в создании киноиллюстраций к классическим литературным произведениям и сами брались за их осуществление. В Московском кинокомитете режиссер А. Разумный поставил полнометражную киноиллюстрацию к повести М. Горького «Мать» — один из лучших художественных фильмов периода гражданской войны. По заказу Всероссийского фотокиноотдела фирмой «Нептун» была экранизирована другая повесть Горького — «Трое». В коллективе «Русь» видным театральным режиссером А. Саниным и кинооператором-режиссером Ю. Желябужским были экранизированы «Поликушка» Л. Толстого и «Сорока-воровка» А. Герцена. В связи со столетием со дня рождения И. Тургенева Московский кинокомитет объявил даже конкурс на сценарии по его произведениям; результатом конкурса явилась постановка двух фильмов — «Пунин и Бабурин» (режиссер А. Ивановский) и «Герасим и Муму» (режиссер Ч. Сабинский).

Из всех этих картин сохранились только две — «Поликушка» А. Санина и Ю. Желябужского и недавно обнаруженная среди негативов Госфильмофонда «Мать» А. Разумного. Об остальных мы располагаем только скупыми косвенными данными — рецензиями, протоколами кинокомитетов. Тем не менее мы можем сказать, что все они не обладали самостоятельной художественной ценностью. Это не были экранизации, подобно

«П о л и к у ш к а» (1919).
Режиссеры А. Санин и Ю. Желябужский.
И. Москвин — Поликушка

«П о л и к у ш к а»



«Пиковой даме» и «Отцу Сергию» Я. Протазанова, это были иллюстрации, помогавшие восприятию литературной первоосновы. Правда, в фильме «Поликушка» И. Москвин гениально сыграл заглавную роль. Но все остальное — и трактовка замысла Л. Толстого, смягчавшая критическую силу, оригинала, и лубочная постановка массовых народных сцен, и игра других, подчас весьма одаренных актеров — все это было на уровне ранних примитивных киноиллюстраций первых лет русского кино.

И все же эти фильмы имели большое значение. С одной стороны, они помогали новому читателю, только еще приобщавшемуся к величайшим достижениям русской художественной культуры, лучше представить себе образы и события, воплощенные писателями-классиками, с другой, помогали кинематографистам преодолеть штампы и дурной вкус буржуазного кино и усвоить передовые традиции реалистической русской литературы.

Что же касается игровых картин обычного для предреволюционных лет содержания, то до поры до времени партия и Советская власть допускали их производство и демонстрацию в сети коммерческих кинотеатров, если только эти картины не служили прямо делу контрреволюционной или религиозной агитации.

Требование, которое Ленин предъявлял к подобным «увеселительным картинам», заключалось в том, чтобы они были «без контрреволюции и похабщины»*. «Если вы будете иметь хорошую хронику, серьезные и просветительные картины, то неважно, что для привлечения публики пойдет при этом какая-нибудь бесполезная лента, более или менее обычного типа,— говорил Ленин Луначарскому.— Конечно, цензура все-таки нужна. Ленты контрреволюционные и безнравственные не должны иметь место»**.

Партия не зачеркивала все фильмы буржуазного кино. Подлинно художественные произведения, иностранные и отечественные, созданные в то время или до революции, встречали ее поддержку и признание. Так, например, специальным опросным решением Совнаркома РСФСР был приобретен американский фильм «Нетерпимость» (режиссер Д. Гриффит), из которого для проката, естественно, был изъят библейский сюжет. Любопытно, что фильм «Нетерпимость» был привезен в Россию до революции, но не нашел прокатчика, который решился бы его эксплуатировать.

Советские организации наладили производство боевых, остросовременных игровых фильмов, непосредственно откликающихся на актуальные политические вопросы дня. Речь идет о так называемых агитфильмах, или «агитках», которые в довольно большом количестве выпускались кинокомитетами в Москве, Петрограде и Харькове и политорганами Красной Армии на Украине — в Киеве и Одессе.

Тематически агитфильмы, предназначенные специально для некоммерческой сети кинотеатров, обслуживавших рабочую, крестьянскую и красноармейскую аудиторию, были довольно разнообразны. Одни из них разъясняли политику Советской власти в городе и деревне. Другие боролись против религиозных и национальных предрассудков, насаждавшихся царским правительством. Третьи знакомили с революционными традициями и раскрывали содержание основных революционных лозунгов. Четвертые призывали к решению конкретных военных задач, стоявших в то время перед Красной Армией и всем советским народом.

Соответственно и в жанровом отношении агитфильмы были также разнообразны, хотя все они были подчинены определенной задаче — иллюстрировать тот или иной политический призыв. Были среди них и фильмы-плакаты («Пролетарии всех стран, соединяйтесь!», «Чините паровозы», «Все под ружье»), и сатирические лубки («Красная репка», «Запуганный буржуй», «О попе Панкрате, тетке Домне и новоявленной иконе в Коломне»), и современные политические сказки («Домовой-агитатор», «Сон Тараса»), и фильмы, решенные в драматической («Уплотнение», «Мы выше мести») и приключенческой («Смельчак», «Красный фронт») форме. Были среди них и хроникальные съемки массовых театрализованных представлений, устраивавшихся на улицах городов в дни революционных праздников.

Главная трудность в создании агитфильмов заключалась в подготовке для них идейно доброкачественной сценарной основы. Именно на это советские киноорганизации

---

* «В. И. Ленин о литературе и искусстве», изд. 2-е, М., 1960, стр. 486.

** «Ленин о культуре и искусстве», М., 1956, стр. 529.

«Отец Сергий» (1918). Режиссер Я. Протазанов. Слева И. Мозжухин — Сергий



«Отец Сергий». Справа И. Мозжухин — князь Касатский

обращали особое внимание. К написанию сюжетов для агитфильмов привлекались литераторы и писатели, сразу же вставшие на сторону революции. Это были А. Луначарский, Д. Бедный, А. Серафимович, В. Маяковский, Б. Леонидов, В. Добровольский-Федорович, Л. Никулин, И. Новиков и другие. Гражданские и военные организации неоднократно объявляли открытые конкурсы на сценарии для агитфильмов.

В годы гражданской войны началась борьба партии за сближение кинематографа с литературой.

По тем немногочисленным материалам, которые дошли до нас, можно сделать вывод, что целый ряд агитфильмов решал поставленные идейные задачи политически наивно, а порой и просто неверно. Так, агитфильм «Сон Тараса» доказывал, что преимущество Красной Армии перед царской состоит в том, что даже грубейшее нарушение дисциплины красноармейцем не влечет сурового наказания. Сказывались на художественном уровне агитфильмов и срочность задания (некоторые агитфильмы снимались за два-три дня), и бедность технической базы кинофабрик (острый недостаток пленки, осветительной аппаратуры, электроэнергии), и прежде всего новизна жизненного материала. Режиссеры не могли достаточно правдиво показать боевые будни Красной Армии или рабочий быт, потому что и о том и о другом имели самое приблизительное представление. Актеры, впервые бравшиеся за исполнение ролей рабочих-революционеров, крестьян, красноармейцев, тоже не знали характеров людей, которых им надо было изображать.

Порой успеху работы мешали бытовые или религиозные предрассудки. Так, для постановки антирелигиозного фильма «О попе Панкрате, тетке Домне и новоявленной иконе в Коломне» по «сказу-басне» Демьяна Бедного не удалось найти актера, который решился бы сыграть роль попа. Эту роль пришлось исполнить... председателю Московского кинокомитета Н. Преображенскому, не обладавшему, увы, никакими артистическими данными. Во время съемки эпизода в церкви с исполнительницей роли тетки Домны (актрису на эту роль тоже нашли с трудом) — женщиной суеверной — случилась истерика.

Серьезна и значительна была сценарная основа агитфильма «Уплотнение» (автор А. Луначарский). Действие началось с переселения



«Гидроторф»

семьи рабочего из подвала в богатую профессорскую квартиру. Семья профессора враждебно встречала новых жильцов. Но постепенно между рабочим и профессором возникало взаимопонимание, а затем дружба. В финале они вместе отправлялись на революционную демонстрацию. В сценарии Луначарского был намечен типический конфликт, в нем были выписаны человеческие характеры. Однако фильм был все же слабым и растянутым. Единственный, кто запоминался в этом фильме, это профессор. Эту роль мягко и убедительно исполнял не актер, а председатель Петроградского кинокомитета старый большевик Д. И. Лещенко.

Удачен был фильм Л. Кулешова «Красный фронт». Фильм был снят во фронтовой обстановке во время войны с белополяками. Сюжет его строился на борьбе красноармейца со шпионом; первому поручено доставить секретный пакет, а второй этот пакет стремится захватить. Несмотря на условность сюжетной линии, фильм привлекал внимание документальностью фона (в него была включена фронтовая кинохроника) и естественностью поведения исполнителей. Я слышал рассказ Б. Малкина, работавшего в те годы начальником Центропечати и неоднократно знакомившего В. И. Ленина с новыми фильмами, что «Красный фронт» получил положительную ленинскую оценку.

Вероятно, самым значительным из агитфильмов был последний по времени выхода —

«Серп и молот» (1921). Он был поставлен В. Гардиным по сценарию А. Горчилина, снят оператором Э. Тиссэ и исполнен учениками В. Гардина по Госкиношколе. Фильм был посвящен классовой борьбе в деревне после окончания гражданской войны и очень точно передавал атмосферу времени. Следует особо выделить работу Э. Тиссэ, превосходно снявшего фильм в суровой документальной манере, и Вс. Пудовкина — исполнителя главной роли красноармейца-большевика Андрея Краснова (может быть, этот образ из фильма «Серп и молот» подсказал Вс. Пудовкину образ Парня из его замечательного фильма «Конец Санкт-Петербурга»).

Как ни были наивны в большинстве своем агитфильмы, как ни слабы они были в художественном отношении, их значение для современников и их роль в развитии советского кино были весьма велики. Кинематограф впервые за все свое существование обращался в них к подлинно народному материалу, пытался воплотить величайшие события мировой истории, показывал тех людей, которые борются за счастливое будущее человечества. Рабоче-крестьянский зритель горячо принимал агитфильмы: они наталкивали его на размышления о самых важных вопросах революционной действительности. И именно потому, что эти фильмы нужны были новому народному зрителю, они сыграли важную роль в развитии киноискусства. От них, через агитфильм «Серп и молот», протягивается нить к лучшим советским фильмам 20-х годов о современности.

К киноискусству периода гражданской войны нельзя подходить с теми требованиями, с которыми мы подходим к развитому художественному творчеству. Однако именно в годы гражданской войны, когда решались судьбы революции, кинематография волей партии впервые была поставлена на службу народу, превращена из развлечения в средство идейного, культурного и эстетического воспитания масс. Благодаря этому принципы партийности и народности стали основополагающими принципами советского кино. Благодаря этому удалось перевоспитать лучшую часть работников старого буржуазного кино и вырастить новых мастеров революционного киноискусства.

БИБЛИОГРАФИЯ

Н. А. Лебедев, Очерк истории кино СССР, гл. II. Кино в годы гражданской войны, М., 1947.

Партия о кино. Сб. материалов под редакцией и с комментариями Н. А. Лебедева, М., 1939.

Кино- и фотодокументы по истории Великого Октября. Под редакцией Н. Абрамова и В. Михайлова. Каталог хроникальных съемок периода гражданской войны, хранящихся в Центральном государственном архиве кинофотои фонодокументов, М., 1958.

М. Гребенников, Фильмографическое описание документальных кадров прижизненных съемок В. И. Ленина, хранящихся в Институте марксизма-ленинизма при ЦК КПСС.— Сб. «Из истории кино. Материалы и документы», вып. 1, М., 1958.

Г. Болтянский, Великая Октябрьская социалистическая революция и рождение советского киноискусства.— Сб. «Из истории кино. Материалы и документы», вып. 2, М., 1959.

Л. Аксельрод, Документы по истории национализации русской кинематографии. Обзор.— Сб. «Из истории кино. Материалы и документы», вып. 1, М., 1958.

В. Вишневский, Факты и даты из истории отечественной кинематографии (март 1917 — декабрь 1920). — Сб. «Из истории кино. Материалы и документы», вып. 1, М., 1958.

Н. Преображенский, Воспоминания о работе ВФКО. — Сб. «Из истории кино. Материалы и документы», вып. 1, М., 1958.

М. Кресин, Из воспоминаний старого киноработника. — Сб. «Из истории кино. Материалы и документы», вып. 1, М., 1958.

А. Пантелеев, Странички прошлого. — Сб. «Из истории кино. Материалы и документы», вып. 1, М., 1958.

Советские художественные фильмы. Аннотированный каталог, т. 1. Немые фильмы (1918 — 1935), Всесоюзный государственный фонд кинофильмов, «Искусство», 1962.

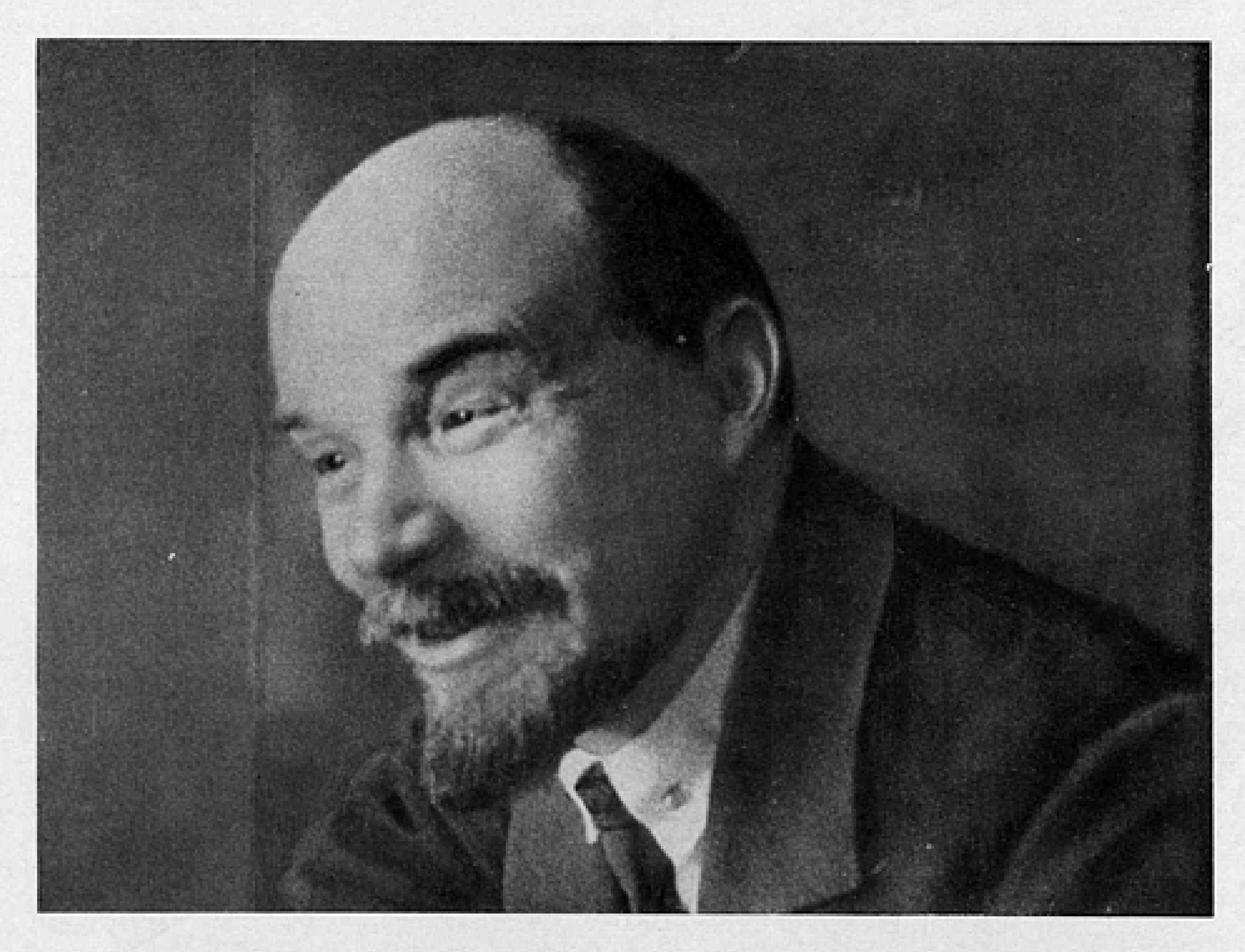
«Сорок лет назад». Рассказы старейших кинематографистов, «Искусство кино», 1959, № 8.

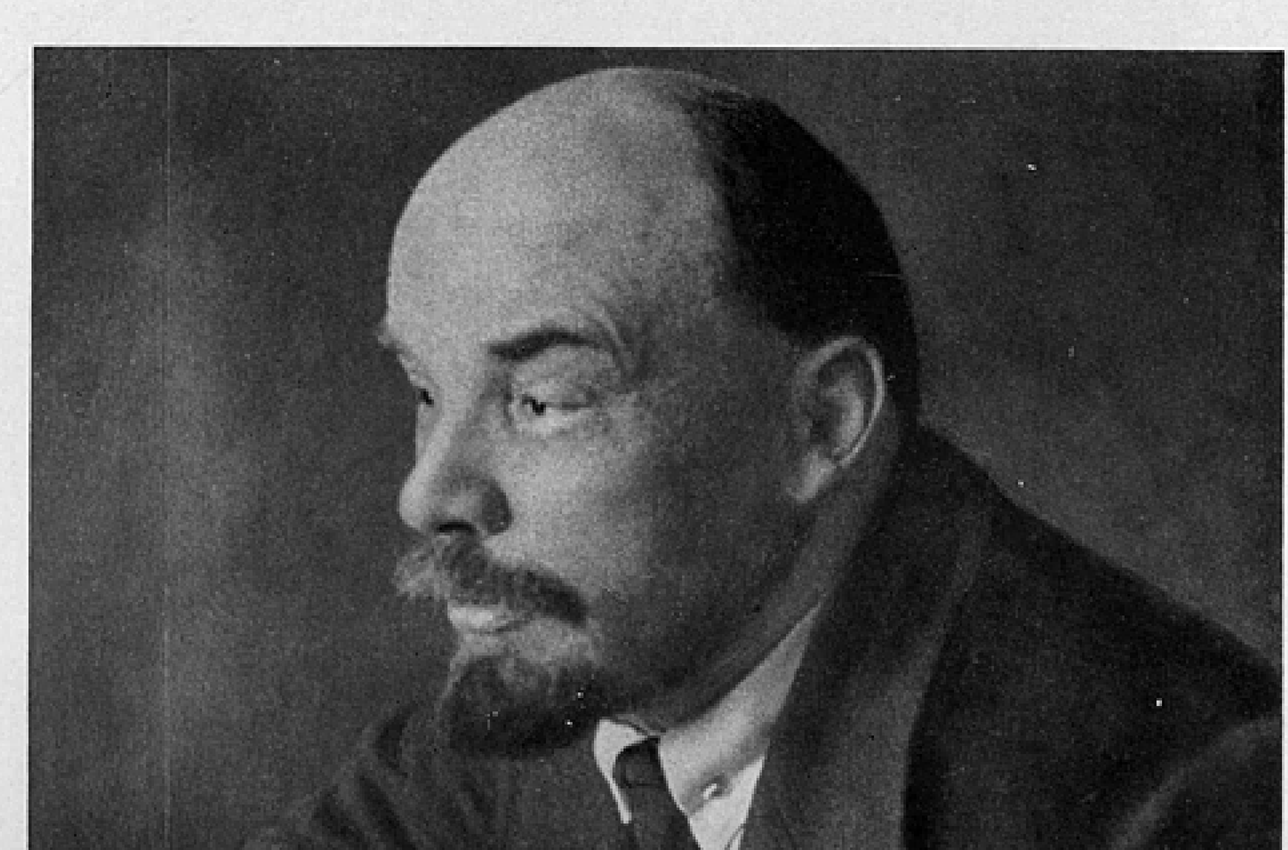
В. И. ЛЕНИН.

Кадры кинохроники,

Оператор А. Левицкий







Пора решать!

Советское кино заняло прочное место в духовной жизни молодежи — это бесспорно. Но несомненно и то, что в практической деятельности наших школ кино занимает пока ничтожное место и что мы больше и охотнее говорим об огромном значении этого могучего оружия коммунистического воспитания, чем используем его на деле.

В средней школе мы даем учащимся (хотя и не всегда в достаточной мере) основы и начальные знания в различных областях искусства. Но правильному подходу к кино — этому новейшему и наиболее популярному и доступному для широких масс виду искусства — мы не учим. Мы не преподаем ребятам ни основы киноискусства, ни его историю, не воспитываем у них умение анализировать кинофильм, не помогаем им по-настоящему вырабатывать художественный вкус.

И, конечно, давно пора серьезно задуматься над всем этим кругом проблем.

Во-первых, необходимо начать — и безотлагательно! — подготовку кадров для ведения этой работы как во внеклассное, так и в учебное время. Где искать эти кадры? Конечно, в самой школе. Среди преподавателей литературы. Но отыскать энтузиастов этого дела мало. Надо их вооружить знаниями по истории, теории кино. И не только по кино. Необходимо помочь им расширить эстетический кругозор.

Кроме того, их нужно вооружить методически: и как строить кинозанятия, и как спланировать свою жизнь в школе, чтобы найти время — для себя и для учеников — заниматься новым увлекательным и полезным делом, и как органически вводить в свой рассказ отрывки из кинофильмов и т. д.

Для этой цели, мне кажется, можно широко использовать районные и городские методические кабинеты, институты повышения квалификации, Академию педагогических наук, ВГИК, киностудии, которые могли бы организовать специальные курсы, выделить лекторов, а также создать кое-какие методические пособия. Большую помощь могут оказать Бюро пропаганды советского искусства и, конечно, журнал «Искусство кино».

Однако все это будет возможным и станет, как говорится, на твердые рельсы лишь тогда, когда новый предмет — «кино», «искусство кино» или как там пожелают его назвать — будет включен в программу средней школы. С этого и надо начинать. Это главное. Тогда кино перестанет быть случайным и редким гостем в школе, тогда увлечение кино перестанет быть «блажью» отдельных педагогов и учеников, и тогда все убедятся, как много может дать молодому человеку внимательное, глубокое изучение кино. И тогда киноискусство, точнее, основы истории и теории кино, войдет в учебный план педагогических институтов.

Но это программа на будущее, мечты. А сейчас? Сейчас тоже можно сделать немало хотя бы на страницах журнала «Искусство кино», публикуя тексты лекций, письма учителей, рекомендации методистов. Уже сейчас можно развернуть широкую пропаганду по использованию кинофильмов в школе в качестве иллюстрации к тому или иному предмету и (это особенно важно) как самостоятельные художественные произведения.

Кинопередвижки имеются во многих школах. Но многие из них работают плохо: и аппаратура в негодном состоянии, и нет киномехаников на общественных началах. А разве не в наших силах создать курсы специально для таких киномехаников-общественников? Разве не в наших силах добиться, чтобы были наконец приведены в порядок фильмотеки для школ, чтобы были наконец пересмотрены устарелые списки кинокартин для школ, состоящие в основном из хроникальных и научно-популярных лент? А если подумать о создании образцовых школ-баз для изучения кино или об отдельных экспериментальных киноклассах? Рано? Преждевременно? Нет, мне кажется, что уже есть реальная возможность для этого, особенно в больших городах.

В Программе Коммунистической партии сказано, что в целях обеспечения высокого уровня образования и воспитания подрастающего поколения широкое применение в школах должны получать новейшие технические средства — кино, радио, телевидение.

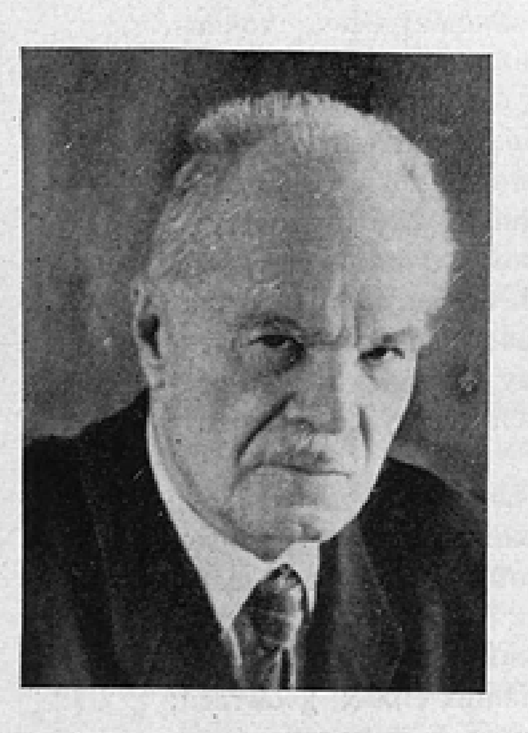
Внедрение киноискусства в школу даст возможность привлечь молодежь в любительские киностудии, расширить ее кругозор, это будет развивать у молодежи любовь к изучению жизни нашей великой Родины.

Чем раньше мы займемся эстетическим воспитанием учащихся, тем лучшие результаты оно даст. А в этом самое активное участие должны принять школы, комсомол, советские и партийные организации.

Нельзя забывать слов Ильича, что из всех искусств для нас важнейшим является кино.

О. КРИВОШЕИНА,
секретарь Дзержинского райкома КПСС
Москвы

Слово — ученым



В. Г. ФЕСЕНКОВ, *академик*

КИНОАППАРАТ В РУКАХ УЧЕНОГО

У нас, к сожалению, еще мало хороших научно-популярных фильмов, фильмов о медицине, биологии, геологии, физике, астрономии и других науках.

Было бы очень хорошо, если бы научные работники, отправляясь в экспедиции, производили бы попутно киносъемку, которая могла бы служить материалом для научно-популярных и документальных фильмов. Опыт такой работы уже имеется — это киносъемки экспедиции Комитета по метеоритам Академии наук СССР на кратерном поле, образованном падением Сихотэ-Алиньского метеорита. Кинофильм об этом метеорите с успехом демонстрировался в СССР и в зарубежных странах (он был дублирован на английский язык). Большой интерес представляют и уникальные кадры, снятые в районе падения Тунгусского метеорита.

Разумеется, в научно-популярных фильмах может быть рассказано и о некоторых гипотезах, возникающих при попытках объяснения всякого нового, еще мало изученного явления. Допустимы элементы фантастики. Однако в этих фильмах зрители всегда должны ясно различать фактическую сторону дела и фантастику. Как пример неудачного фильма мне хочется привести «Планету бурь», где совершенно не отражены современные представления о планете Венера.

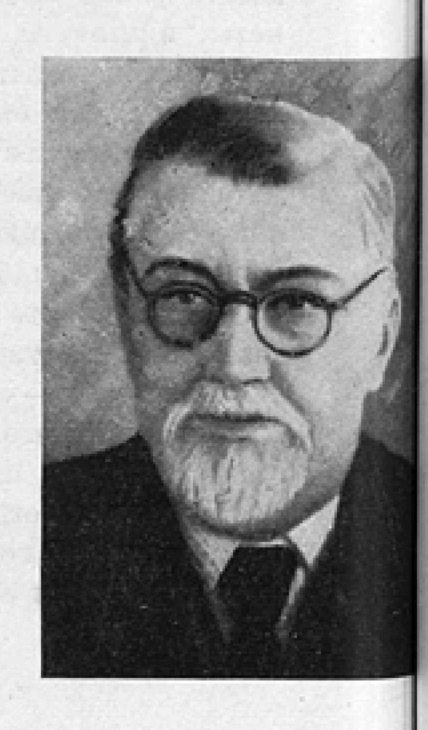
Основное назначение научно-популярного фильма — давать зрителям новые полезные для них сведения, расширяющие кругозор, но не служить пустым развлечением, препровождением времени, а тем более не создавать превратных представлений о науке.

С. Г. СТРУМИЛИН, *академик*

ЭТО ИСКУССТВО

Как средство познания научно-популярное кино имеет, на мой взгляд, три преимущества: доступность, массовость и оперативность.

Общеизвестно, что ни один вид искусства в наше время не пользуется такой популярностью, как кино. Вид искусства, говорю я, потому что научно-популярное кино — это искусство! Но в то же время это и наука. Секрет успеха научно-популярного кино — в тесном союзе работников науки и кино.



Основные недостатки многих научно-популярных фильмов проистекают или от их малохудожественности, или от научной малограмотности. Последнее — резуль-

Продолжение разговора. Начало см. «Искусство кино», 1963, № 4.

тат недостаточного внимания ученых к нашему кинематографу.

Что же хочется мне, как зрителю и ученому, увидеть на экранах?

В наши дни, когда осуществляются замечательные идеи XXII съезда партии, очень остро стоит вопрос об экономическом планировании. Сейчас система планирования тесно связана с применением электронных счетно-решающих устройств. Однако показом электронно-вычислительной техники не ограничиваются новые темы по экономике. В фильмах можно рассказать и о других актуальных проблемах планирования и руководства промышленностью и сельским хозяйством.

Подобно тому как в нашей литературе есть люди, обладающие в равной мере писательским дарованием и солидными научными познаниями, бесспорно должны быть и авторы, которые, понимая специфику кинематографа, в то же время знали бы и науку. При этом условии режиссеры и сценаристы могли бы точно определять главные темы своих фильмов. Киноработник, обращающийся к ученому, должен быть в достаточной мере эрудирован в той области, которой он намерен заняться. К сожалению, к нам часто обращаются люди, которые, может быть, знают все тонкости киноискусства, но проявляют полное неведение в науке.

А. И. ОПАРИН, *академик*

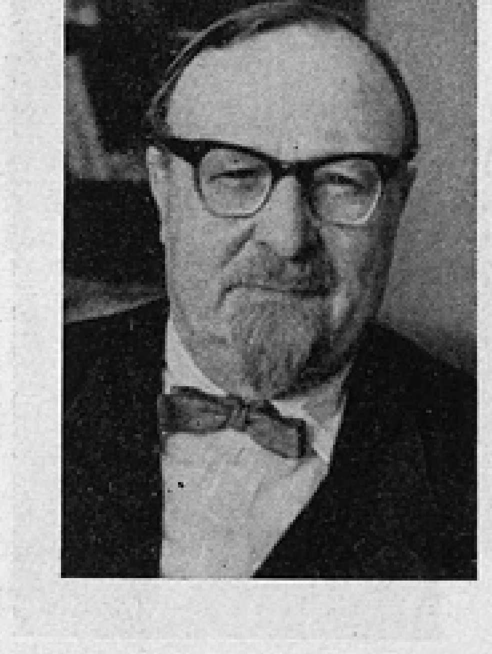
ИХ ЖДЕТ ЗРИТЕЛЬ

Я горячий сторонник научно-популярного кино и даже постоянно участвую в работе комиссии, возглавляемой академиком Д.И. Щербаковым, связанной с производством географических и природоведческих фильмов.

Проблемы биологии, в одинаковой мере как теоретические, мировоззренческие, так и практические, то есть охватывающие всю деятельность человека в области, например, животноводства, медицины, с успехом могут быть показаны средствами киноискусства. Более того, эти проблемы совершенно необходимо популяризировать среди миллионов людей, это поможет ускорить их решение.

Я понимаю, что фильмы по биологии не так-то легко создать. Однако вспоминаются некоторые удачные попытки в этом направлении. К сожалению, фильм, который произвел на меня большое впечатление, снят не у нас, а в Англии.

Это большой телевизионный фильм (он демонстрируется около часа) о проблемах происхождения жизни и важнейших исследованиях по биологии, имеющих конечную цель — раскрыть сущность жизненных процессов. Много места в фильме уделено новейшим представлениям о строении клетки и внутриклеточным процессам. Для фильма была изготовлена гигантская модель клетки. Диктор мог свободно входить в нее и показывать зрителю важные детали клеточной структуры. К созданию этого фильма были привлечены ученые многих стран: США, Англии, Франции и других. Меня попросили выступить в этом фильме, что я и сделал, рассказав зарубежным зрителям об успехах биологической науки в СССР.



Думаю, что многие фильмы об успехах современной науки можно было бы сделать с привлечением не только крупных советских ученых, но и иностранных специалистов. Такое содружество в сфере научно-популярной кинематографии помогло бы очень широко

обрисовать успехи той или иной области науки. Вместе с тем это способствовало бы развитию наших международных научных контактов.

В последнее время многие ученые-биологи в своей исследовательской работе используют кино. Причем многие процессы вообще невозможно было бы изучать без кино. В 1961 году на V Международном конгрессе по биохимии, состоявшемся в Москве, чехословацкий академик Ф. Шорм иллюстрировал свой доклад о строении белков специально снятым фильмом, который раскрыл удивительно тонкие процессы и сделал доклад несравненно более наглядным. Отрывки из таких исследовательских фильмов можно было бы включать в научно-популярные картины, и это делало бы их более интересными.

Я не буду здесь перечислять множество тем, ждущих своего воплощения в научно-популярных фильмах,— их достаточно много. Замечу только, что сейчас очень актуален вопрос о биологической проблеме рака (наряду с изучением этой опасной болезни медиками). Если обратиться к совершенно другой области, то внимание могут привлечь вопросы использования витаминов в животноводстве. Несмотря на трудности показа на экране биологических проблем, фильмы на эти темы должны создаваться. Их ждет зритель.



Е. Б. БАБСКИЙ, *академик АН УССР*

ФИЛЬМЫ ВСЯКИЕ НУЖНЫ

Главная задача научно-популярного кино состоит, на мой взгляд, прежде всего в образном показе новейших научных достижений.

Что способствует выполнению этой задачи? Занимательность. Это требование к любой популяризации. Не только к кино. Но занимательность не нужно заменять пустой, псевдонаучной развлекательностью. Фильм должен быть познавательно интересен.

Простота, ибо научно-популярные фильмы рассчитаны на самую широкую аудиторию. Простота, но не упрощенность, которая приводит к вульгаризации фактов. Зрителя нужно поднимать до понимания того или иного сложного научного явления. Но надо научиться говорить просто о сложном. И этого нетрудно достичь при условии, если в число создателей фильма войдут: крупный ученый — автор открытия, которому посвящен фильм; большой художник, вкладывающий в этот фильм весь свой талант.

Что должен учесть художник, работающий в жанре научно-популярного кино? Драматизм сюжета, ибо всякое научное открытие драматично, поскольку всякая ломка старых взглядов — драма. Динамичность. Никогда наука не развивалась так стремительно, как сегодня. И — юмор...

Нужно обратить внимание на формы научно-популярного кино. Их досадно мало. Возможно, было бы целесообразно выпускать научную киногазету, которая наглядно показывала бы последние достижения науки и техники. Существующий сейчас киножурнал «Наука и техника» бесспорно полезен и интересен. Но, на мой взгляд, выбор тем в нем несколько случаен. И он не в состоянии регулярно знакомить зрителей со всеми новостями науки. Я думаю, что широкий интерес вызвали бы кинобиографии

крупнейших советских ученых. Мне вспоминаются два фильма об академике И. П. Павлове. Один из них был научно-популярный, другой — игровой. И, на мой взгляд, первый был интереснее.

Большее внимание нужно уделять и кинолекциям на научные и технические темы. Их документальность, занимательность и простота послужат верным залогом того, что фильмы эти будут встречены с интересом.

Главное, мне кажется, в научном фильме — давать не только рассказ о самом открытии, но и обстановку, в которой оно происходило, и сложный путь исканий ученого.

И я был бы рад, если бы мои предложения помогли дальнейшему развитию научно-популярного кино, чтобы на экраны выходили фильмы, подобные картинам «Шифр альфатэта», «Лесная быль», «История одного кольца» и «Прометеи нового века».

Н. В. МЕЛЬНИКОВ, *академик*

ЭТИ ФИЛЬМЫ МНЕ ПОНРАВИЛИСЬ

Из последних научно-популярных фильмов на меня самое большое впечатление произвела картина «Волшебное пламя» (сценарий И. Осипова и Ю. Боксермана, режиссер Н. Чуриков, операторы А. Ульянов и Д. Мамедов). Этот фильм дает ясное представление о значении природного газа, о способах его добычи, транспортировании и, наконец, о применении в быту и промышленности. Фильм отличают строгая научность и одновременно подлинная художественность. Это увлекательный рассказ о природном газе, о том, как на его основе создается большая химия — полимеры и искусственные волокна. Все аспекты применения газа проходят перед зрителем без лишних и ложных эффектов, вызывая чувство гордости за громадные успехи нашей Родины.

Если фильм «Волшебное пламя» интересен и специалистам и широкой публике, то фильм «Комплексная механизация добычи угля в Подмосковном бассейне», поставленный три года тому назад, рассчитан на специалистов горного дела и рабочих, занятых в этой отрасли. Фильм пропагандирует новые способы добычи угля при помощи горных комбайнов и металлических передвижных креплений. Эти новые способы освободили рабочих от ручного труда, вызвали повышение нагрузки на забой, снизили затраты крепежного леса и уменьшили себестоимость угля. Создателям этого инженерного комплекса была присуждена Ленинская премия. Этот фильм обошел все угольные бассейны страны и несомненно повысил интерес к новой технике.



Большое значение имеют фильмы, снятые любительскими студиями, которые создаются сейчас в институтах и на предприятиях. Из таких фильмов, созданных любителями, я запомнил два (об опыте работы новатора новоузловской фабрики Владимира Андреевича Борисова и о новых машинах, применяющихся при строительстве шахт).

Если говорить о том, что может заинтересовать работников научно-популярного кино в той области, где я работаю, то, по моему мнению, это прежде всего вопросы создания сверхкрупных карьеров и безлюдная выемка угля.

Хочется пожелать успеха всем тем, кто участвует в создании научно-популярных фильмов, в их чрезвычайно важной работе.



Б. В. ГНЕДЕНКО, *академик АН УССР*

РИСОВАТЬ КАРТИНЫ БУДУЩЕГО

У нашей эпохи не меньше нерешенных проблем, чем у предыдущих. А кино умеет очень сильно воздействовать на людей. И научно-популярные фильмы должны приучать людей мыслить, развивать тягу к познанию, воспитывать интеллект.

Мне кажется, нужны фильмы по меньшей мере двух направлений. Во-первых, они должны рисовать картины будущего науки, ее безграничные возможности, причем делать это чрезвычайно увлекательно — так, чтобы будоражить умы молодежи, ставить перед ней самые фантастические цели и задачи. Во-вторых, показывать достигнутое, осуществленное, то, что толкает каждого из нас улучшить уже созданное человеком.

Из тем, заслуживающих, на мой взгляд, экранизации, я назвал бы следующие:

во что обходится ненадежность машин (любых) и как достигается их надежность;

возможности современной математики в планировании и экономических исследованиях;

что такое математическое моделирование в производственном процессе;

что такое программированное обучение;

статистический контроль качества продукции.

Это очень интересные темы, и я с удовольствием оказал бы посильную помощь создателям фильмов, если она понадобится.

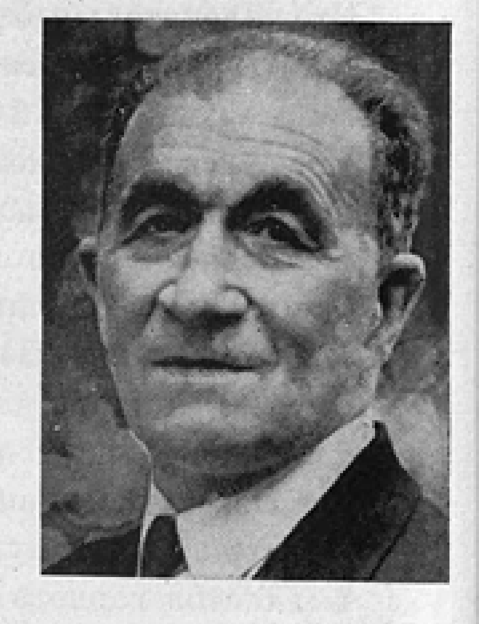
Поистине необъятны возможности учебных фильмов в заочном обучении. Весьма интересным представляется синтез рассказа у доски преподавателя, учителя с фрагментами из научно-популярных фильмов. Сколько доброго можно сделать, если делать хорошо!

М. Ф. НЕСТУРХ, *доктор биологических наук*

БОРОТЬСЯ С РАСИЗМОМ

Первые научно-популярные кинофильмы мне пришлось смотреть еще в начале века. Они произвели на меня огромное впечатление и даже больше — повлияли на выбор профессии, предопределили мою судьбу.

Творческим содружеством с работниками научно-популярного кино меня связывают долгие годы. Однако по-настоящему плодотворным оно не было. Дело в том, что некоторые работники этой отрасли кинематографии без энтузиазма и любви смотрят на свое дело, считают его промежуточным этапом перехода из научно-популярной кинематографии к художественной. А между тем научно-популярное кино открывает широкий простор для творчества, для приложения художественных способностей, таланта.



Недавно я посмотрел фильм «Прометеи нового века». Мне он очень понравился. И главным образом тем, что в нем не показана окончательная победа ученых над плазмой — она еще не достигнута. Однако здесь зрители знакомятся с тем, в каком состоянии находится эта проблема, на каких фронтах идет борьба. На экранах нужно показать не

только готовые, уже сформировавшиеся плоды познания, но и сам процесс познания — показывать движение советской науки.

Я видел недавно также фильм о гениальном математике Лобачевском «Загадка пятого постулата». Главный недостаток его, характерный для многих научно-популярных фильмов, — удручающая, убийственная музыка. Почему заунывная музыка должна символизировать сложную умственную деятельность ученого?

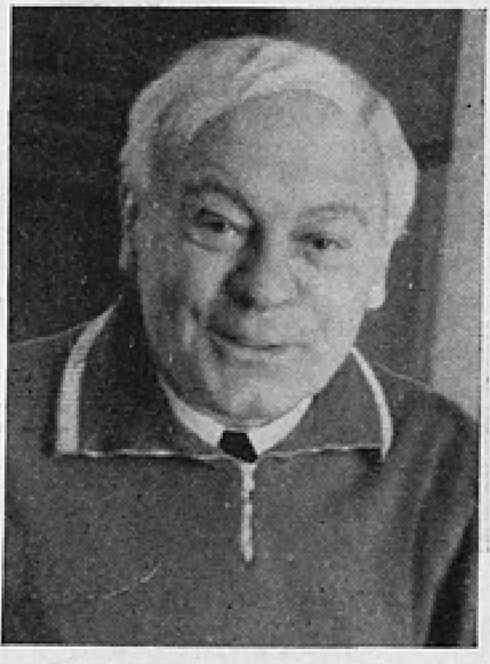
Хочу сказать про «свой дом» — про антропологию. За сорок пять лет был отснят только один фильм на эту тему — «Человек и обезьяна». Это чрезвычайно мало. В области высшей нервной деятельности человека и высшей нервной деятельности животных много важных и благодарных тем, которые выпали из поля зрения научно-популярного кино.

Вечная проблема — думают ли животные или не думают? — увлекательная тема для кино. С каким интересом смотрится фильм, сделанный в лаборатории И. П. Павлова, «Роза и Рафаэль»! Я всегда показываю студентам этот фильм.

Борьба за построение коммунизма — это битва за нашу идеологию. В числе важнейших тем научно-популярного кино должна быть тема борьбы с расизмом. Нам остро необходимы научно-популярные фильмы, которые показывали бы всю несостоятельность, антигуманизм и антинаучность расистских теорий.

Б. Н. ДЕЛОНЭ, *член-корреспондент АН СССР*

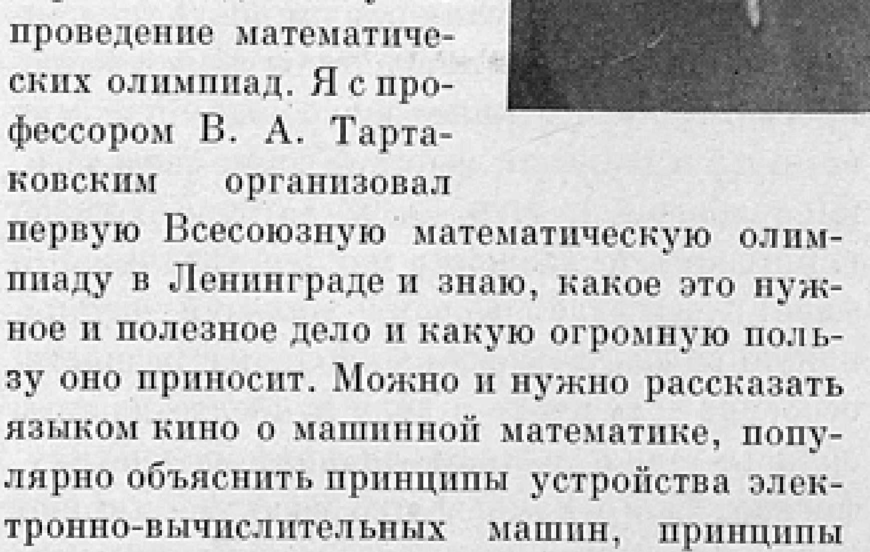
НЕ БОЙТЕСЬ МАТЕМАТИКИ, ТОВАРИЩИ!



Из всех научно-популярных фильмов мне запомнился лишь один — он создан при участии академика А. В. Шубникова и называется «Рост кристаллов». А между тем возможности для широкого показа науки в кино неисчерпаемы. Это относится и к математике. Мне кажется, было бы интересным рассказать о математиках И. М. Виноградове, А. Н. Колмогорове, Л. С. Понтрягине, П. С. Александрове и И. Р. Шафаревиче (я называю имена, первыми пришедшие на ум), в простой, понятной форме, может быть, с помощью мультипликации объяснить их открытия.

Большой интерес для кинематографистов могут представить теория вероятности функций Колмогорова или александровская современная топология. Но нельзя упрощать творчество математика. Хорошо сказал Ньютон о том, как им был открыт закон всемирного тяготения: «Да просто очень долго думал». Подсчитано, что примерно десять тысяч часов работы отнимает доказательство новой теоремы! Вы представляете, десять тысяч часов постоянного, упорного **р а з м ы ш л е н и я**! Фильм должен показать поэзию труда ученого.

Можно показать на экране подготовку и проведение математических олимпиад. Я с профессором В. А. Тартаковским организовал



первую Всесоюзную математическую олимпиаду в Ленинграде и знаю, какое это нужное и полезное дело и какую огромную пользу оно приносит. Можно и нужно рассказать языком кино о машинной математике, популярно объяснить принципы устройства электронно-вычислительных машин, принципы программирования, устройство «памяти», практическую работу машин...

Научно-популярное кино должно идти в ногу с жизнью, показывать современное раз-

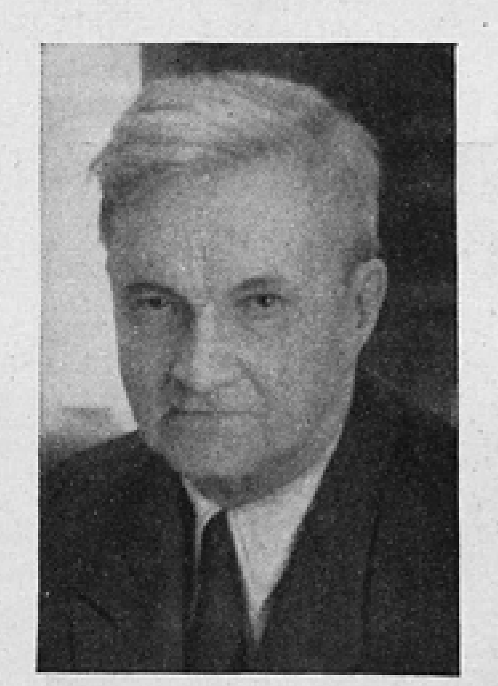
витие науки, знакомить именно с тем, что находится на переднем крае науки. В печати сейчас очень много пишут о «лазерах» — квантовых генераторах, с помощью которых можно «заглядывать» на расстояния, измеряемые миллиардами километров, — об их колоссальном будущем.

Почему бы вам не взять эту тему, товарищи кинематографисты?!

На мой взгляд, возможны научно-популярные фильмы трех направлений. Они должны показывать зрителю какое-нибудь явление природы, научный эксперимент, знакомить с тем, как работают ученые, как приходят они в науку, и, наконец, рассказывать о том, как наука преобразует технику.

Если обратиться, например, к теории автоматического регулирования лауреата Ленинской премии академика Л. С. Понтрягина, то можно на экране сначала показать ее самую «высокую» научную часть, потом процесс создания в лаборатории и завершающую стадию — практическое применение теории на производстве.

Не пугайтесь математики, товарищи! За сухими формулами кроются романтические интереснейшие явления и события. Увлекательно, талантливо показать их — ваша задача.



Г. И. ПОКРОВСКИЙ, *профессор, доктор технических наук*

ВОЗМОЖНОСТИ НЕОГРАНИЧЕННЫ

Когда меня спрашивают, видел ли я научно-популярные фильмы, я отвечаю: конечно, видел. Однако содержание их оставило такой слабый след в памяти, что мне трудно даже вспомнить названия этих немногих фильмов.

Создание большого научно-популярного и примыкающего к нему учебно-просветительного кино давно уже признано весьма актуальным делом. Ученые, педагоги, киноработники, видимо, достаточно хорошо понимают всю важность научно-популярного кино. В чем дело? Почему хороший научно-популярный фильм все еще большая редкость, особенно если иметь в виду наиболее важные области точного естествознания: математику, физику, астрономию, геофизику, химию? Почти нет ярких, подлинно научно-популярных фильмов о бурно развивающихся исследованиях современной биологии, ведущихся на основе достижений точных наук.

Средства цветного кино позволяют очень эффективно и интересно показывать самые сложные процессы и явления, которые интенсивно изучаются в настоящее время.

Можно назвать очень много тем по физике и математике, достойных воплощения в научно-популярных картинах, — например, теория поля, гравитация, квантовая теория, элементарные частицы, строение вселенной, теория относительности, физика твердого тела, плазма, кибернетика и автоматика, бионика, проблемы топологии (важной ветви геометрии). За сухими названиями перечисленных научных вопросов кроются очень увлекательные области науки, которые бесспорно можно ярко и увлекательно показать на экране, пользуясь неограниченными возможностями средств киноискусства, и, конечно, требующих выдумки и знаний.

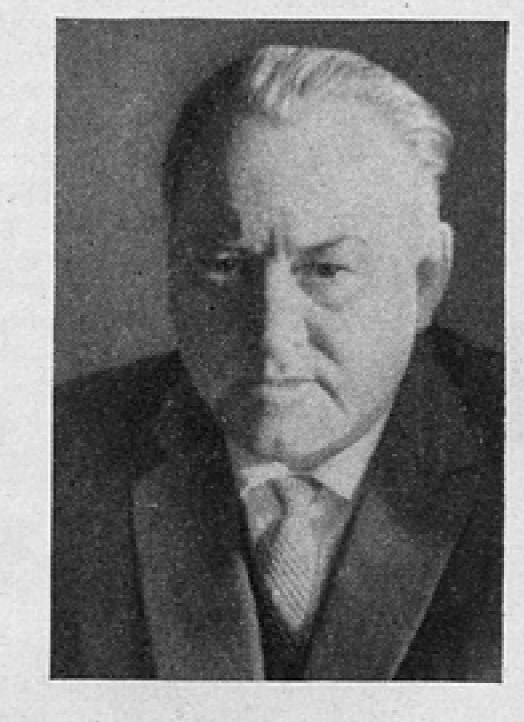
Мне кажется, должна существовать и специальная серия фильмов о выдающихся научных открытиях, авторы которых были удостоены Ленинских премий, а также международных наград. Я имею в виду не хронику, а популярный рассказ об этих открытиях.

Было бы также полезно поощрять любительские научно-популярные фильмы, созданные научными сотрудниками, студентами, аспирантами. Материалы таких фильмов можно было бы успешно использовать и при создании профессиональных научно-популярных фильмов, предназначенных для проката.

Может быть, следовало бы при производстве научно-популярных фильмов придерживаться вполне определенных рамок подготовки зрителей, иначе говоря, выпускать фильмы нескольких «градаций», рассчитывая на ту или иную киноаудиторию, как это принято в научно-популярной литературе.

Н. Е. ПАЩЕНКО,
член-корреспондент Академии строительства и архитектуры СССР

НОВОЕ В СТРОИТЕЛЬСТВЕ — НА ЭКРАН



Наша страна — это необозримая стройка. Ее символом, как образно говорил Никита Сергеевич Хрущев на XXII съезде партии, стал строительный кран. Растут и благоустраиваются наши города, города нового типа.

Различные кадры этой гигантской стройки нередко проходят перед нами на экранах кинохроники. Достижениям советской архитектуры и строительства посвящены некоторые научно-популярные и документальные фильмы.

Несколько месяцев назад мне довелось посмотреть интересный фильм о строительстве Кремлевского Дворца съездов, и я порадовался успеху работников кинематографии, сумевших в лаконичной, впечатляющей форме отразить достоверные эпизоды этой величественной стройки.

Таким современным научно-популярным фильмам о строительстве отведено пока весьма скромное место на наших экранах. Чаще всего фильмы рассказывают об архитектурных шедеврах прошлого. Это, несомненно, представляет интерес и в ряде случаев способствует воспитанию эстетического вкуса.

Однако хотелось бы, чтобы работники научно-популярной кинематографии уделяли больше внимания современности, показу новых успехов и опыта советской архитектуры и строительства.

Многообразны задачи, стоящие сегодня перед архитекторами, конструкторами, строителями, работниками строительной промышленности.

Партия указала, что ликвидировать недостаток в жилищах можно прежде всего путем широкой индустриализации строительства. Именно благодаря такому единственно верному курсу удастся в кратчайшие сроки полностью решить жилищную проблему в нашей стране.

Столбовая дорога совершенствования строительного производства — это превращение строек в площадки комплексно-механизированной сборки зданий и сооружений из готовых элементов заводского изготовления, осуществляемой поточными методами.

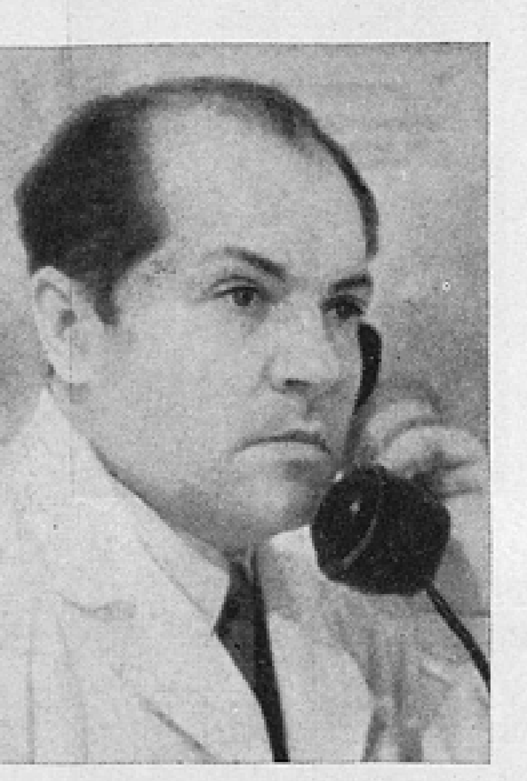
За последние годы наши стройки неузнаваемо изменили свой облик. Хотелось бы увидеть эти перемены в новых научно-популярных фильмах, которые должны иметь познавательную ценность для самого широкого круга людей.

Очень нужны нам фильмы, рассказывающие о передовом опыте строителей различных городов страны, фильмы о новых методах строительства, новой технологии, о проектировании и организации работ, одним словом, фильмы, помогающие тысячам

строителей стать более квалифицированными специалистами и знатоками своего дела. Острая необходимость в таких кинофильмах специального назначения ясна каждому.

Не надо забывать, что такие фильмы должны быть яркими, интересными, доходчивыми, иначе содержание их не будет глубоко воспринято и, следовательно, они не достигнут цели.

Мне нет необходимости называть здесь возможные темы будущих научно-популярных фильмов по архитектуре и строительству, но я уверен, что таких тем очень много. Ведь нет такой области строительства, где бы не внедрялось новое, передовое, прогрессивное. Увидеть это глазами художника и увлекательно, доходчиво рассказать средствами кино — большая творческая задача работников киноискусства.



В. П. ДЕМИХОВ,
почетный доктор медицины Лейпцигского университета имени Карла Маркса

ПОБЕДИТЬ СКУКУ

Говорят, что научно-популярное кино страдает от недостаточно тесного контакта с учеными. Мне думается, что бо́льшая часть вины здесь лежит на ученых. Ведь именно они должны суметь заинтересовать режиссеров, сценаристов, операторов идеей фильма, подсказать особенности работы над данной темой. Без этого успех невозможен.

Для популяризации самого научно-популярного кино было бы целесообразно открыть больше специальных кинотеатров.

В Москве сейчас явно недостаточно таких кинотеатров, где зритель может посмотреть фильм о науке и технике.

А в специальном кинотеатре для научно-популярных фильмов могли бы демонстрироваться не только новые картины о науке, но и те, которые были выпущены несколько лет назад.

Происходит смена поколений, и теперешняя молодежь уже не может увидеть старые научные фильмы, хотя некоторые из них отнюдь не утратили своего значения и были бы встречены новой аудиторией с не меньшим интересом.

Следовало бы создать центр, где всегда можно было бы заказать кинокартины для демонстрации во время лекций в институтах и на предприятиях.

Десяти-пятнадцатиминутные научно-популярные фильмы нужно демонстрировать во всех кинотеатрах перед показом художественного фильма, так же как журнал «Новости дня». В связи с этим перед работниками научно-популярного кино возникает задача — повысить качество фильмов настолько, чтобы они могли смело конкурировать с киножурналами, освещающими политические события, спортивные новости и новости искусства.

Ведь не секрет, что на просмотр многих научно-популярных фильмов в зал вместе с картиной приходит и скука. Закрыть двери для нее — задача художников.

Не для «избранных»—для народа

Летом прошлого года один кинематографист выступил в печати с нелепым предложением — открыть кинотеатры для особо интеллектуальных, особо утонченных зрителей. Глубоко неверная мысль! Искусство остается искусством до тех пор, пока оно способно духовно объединять и сплачивать зрителей — это азбука эстетики. Искусство превращается в позерство, манерничание, если адресуется особому кругу «ценителей» и «знатоков».

Для кинематографии —самого массового искусства, способного волновать миллионы зрителей,—принцип общедоступности особенно важен.

Другое дело, что некоторые фильмы не сразу находят путь к широчайшим кругам зрителей. Для того и существует эстетическое воспитание, чтобы сделать сокровища искусства общенародным достоянием, осуществить право народа на «настоящее великое искусство» (В. И. Ленин).

Настала пора обновить и улучшить систему демонстрации фильмов.

Нужно основательно ввести в жизнь Большую кинопрограмму по ленинской пропорции — это сблизит наконец документальное и научно-популярное кино с миллионами зрителей. Надо вернуть зрителям киношедевры прошлых лет, чтобы такие фильмы, как «Чапаев», вошли в жизнь новых и новых поколений советских людей.

В Большой кинопрограмме найдется место, если хорошо вести дело, и для любительского фильма, и для актуального кинофельетона, и для лучших короткометражек прошлых лет. Это будет настоящее обновление кинорепертуара.

Пусть кинопремьера станет значительным и радостным событием для зрителя и для кинработников! Об этом позаботятся руководители и общественники образцовых кинотеатров.

Кинематографисты, завершая новую работу, захотят показать материалы к фильму зрителям, чтобы посоветоваться с ними, выяснить, как воспринимается фильм, его идея, его отдельные фрагменты. В образцовых кинотеатрах можно будет проводить такие интересные и полезные встречи.

Бюро пропаганды советского киноискусства должно издавать аннотации и программы фильмов. Словом, надо полностью изжить дурные традиции «киношки» и создать традиции советского кинотеатра.

Лучший опыт образцовых кинотеатров постепенно станет достоянием всех прокатных организаций.

В 1962 году в девятом номере нашего журнала было помещено письмо кинематографистов председателю Моссовета о создании в Москве показательного кинотеатра — своеобразной лаборатории нового опыта демонстрации и пропаганды киноискусства. Президиум Оргкомитета СРК поддержал эту инициативу.

По решению Моссовета столичный кинотеатр «Экран» станет одним из первых образцовых кинотеатров.

Сегодня мы помещаем пожелания экспериментальному кинотеатру «Экран» критика И. Вайсфельда и рабочих Первого государственного подшипникового завода.

Приглашаем всех читателей журнала присылать свои предложения и пожелания будущим образцовым кинотеатрам.

Какими хочется видеть новые кинотеатры

«Театр начинается с вешалки» — эти слова К. С. Станиславского приходят на память, когда думаешь о новом экспериментальном кинотеатре. Зритель, переступая порог кинотеатра, должен сразу же ощутить атмосферу приподнятости, праздничности, особой настроенности, которую испытываем мы обычно в хорошем театре. Фактура и окраска дверей, стен, принципы оформления — все это должно быть новым, гармоничным, отвечающим художественным вкусам советского человека наших дней. Разумеется, не бархат с кисточками, не дешевые олеографии, не стандартные наборы стандартных фотографий, рассылаемые чьей-то щедрой рукой по киносети, должны формировать облик нового театра, а те архитектурно-строительные, эстетические принципы, которые нашли воплощение в Кремлевском Дворце съездов, Дворце пионеров и других выдающихся сооружениях нашей столицы. Фойе и зал должны быть оформлены с выдумкой, эмоционально, изобретательно. Возможно, кинохудожники создадут галерею портретов мастеров кино, возможно, кинотеатр постепенно создаст коллекцию фотографий с автографами.

Пусть об этом подумают художники, в том числе и молодые студенты художественного факультета ВГИКа.

Репертуар экспериментального, точнее, образцового кинотеатра должен формироваться с помощью зрителя. В книгу предложений или в «ящик пожеланий» будут поступать заявки зрителей на те фильмы, которые хотелось бы посмотреть вновь или во второй, в третий раз, — ведь в театре будут показываться не только новые, но и многие картины прошлых лет, в первую очередь советская

киноклассика. Краткое слово специалиста, режиссера, актера, записанное или снятое на пленку, будет сопровождать каждый сеанс...

В планах театра нужно отвести место лучшим зарубежным картинам.

Решение о репертуаре театра должно приниматься Художественным советом, членами которого должны быть работники проката и киноведы, представители райкома партии и комсомола, мастера кино и представители Госфильмофонда, и — всенепременно! — сами зрители — любители и друзья кино.

Со временем в экспериментальном театре необходимо начать работу по изучению зрителя — что его интересует, что волнует, радует, а что вызывает вялость, скуку, недовольство. Это важная область деятельности кинотеатра, близко связывающая его со зрителем, с киностудиями и киноведением.

Наш экспериментальный кинотеатр, накапливая опыт, станет со временем кинотеатром-клубом, кинотеатром-университетом, местом отдыха в том высоком значении, какое придавали вообще театру Станиславский и Мейерхольд, Вахтангов и Эйзенштейн.

И. ВАЙСФЕЛЬД

Мы — «за»

Мы — за создание в Москве образцовых кинотеатров. Какими они будут? Какими должны быть? С абсолютной точностью об этом сказать трудно. Но нам ясно одно. Посредством подобных кинотеатров, на базе подобных кинотеатров можно и нужно искать пути сближения деятелей кино с широкой зрительской аудиторией.

И работы здесь непочатый край. Где, к примеру, сейчас до выхода на широкий экран происходит обсуждение новых фильмов? Почти исключительно в Центральном Доме кино и Оргкомитете Союза работников кинематографии. И надо прямо сказать, что проходят эти обсуждения в весьма замкнутой аудитории. Да, ни Центральный Дом кино, ни Оргкомитет Союза работников кинематографии не стали тем притягательным центром, куда зритель, любящий киноискусство, мог бы прийти со своими сомнениями и вопросами. А их немало. И дело не только в вопросах. Право же, зрители могут не только спрашивать, слушать, они способны и рассказать немало интересного, нужного деятелям кино.

У себя на заводе в кружке рецензентов, который, кстати сказать, существует вот уже более 25 лет, мы обсуждаем каждый новый фильм. После просмотра мы вначале обмениваемся первыми впечатлениями, причем, у всех они различные, а затем пишем рецензии, которые тоже бывают разные.

Только лишь после детального, нередко бурного обсуждения нового фильма мы начинаем пропагандировать эту картину (если, конечно, она этого заслуживает) через нашу заводскую газету «За отличный подшипник», по местному радиовещанию или же выпуском специального номера стенгазеты кружка «Рабочий критик».

Вот почему мы горячо поддерживаем опубликованное в вашем журнале письмо кинематографистов председателю Моссовета о создании в Москве экспериментального кинотеатра. Это позволит установить непосредственный контакт московских зрителей с творческими киноработниками, даст последним возможность узнать мнение непрофессиональных критиков — простых рабочих и служащих — и, возможно, откроет кое-что новое.

Зрители, побывавшие в таком кинотеатре, станут пропагандистами лучшего в киноискусстве, борцами за высокий художественный вкус. Они будут вести работу ежедневно, ежечасно, беседуя с товарищами по заводу, по службе, с соседями, с друзьями.

Одними из первых зрителей такого кинотеатра смогут быть, например, члены московского клуба любителей кино, члены кружков кинорецензентов, которые имеются на многих заводах.

О подлинно народных новаторских фильмах целесообразно, на наш взгляд, выпускать специальные издания — будь то брошюра, будь то книга,—где бы простым, доступным языком раскрывалось их своеобразие, где создатели фильма могли бы поделиться со зрителями своими замыслами.

В Художественный совет, который будет возглавлять работу кинотеатра, должны входить не только критики, мастера кино, работники проката, но и представители кинорецензентских кружков с предприятий столицы.

Мы — рабочие-рецензенты Первого подшипникового завода — всем сердцем за создание экспериментального кинотеатра.

Г. МЕДАЛЕВ, слесарь
С. ЛЕВИТИН, инженер
В. БЕЛОГУБЦЕВ, конструктор
А. ЦЫН, бывший расточник, ныне пенсионер
В. КОМПАНИЕЦ, инженер
Н. ЯКИМОВИЧ, председатель бюро кружка кинорецензентов

Москва

ЗВОНОК ИЗ РЕДАКЦИИ

Мы позвонили в кинотеатр «Экран», который по решению Исполкома Московского Совета должен стать одним из первых образцовых кинотеатров.

К телефону подошел директор кинотеатра В. Н. Клячко. Он рассказал нам:

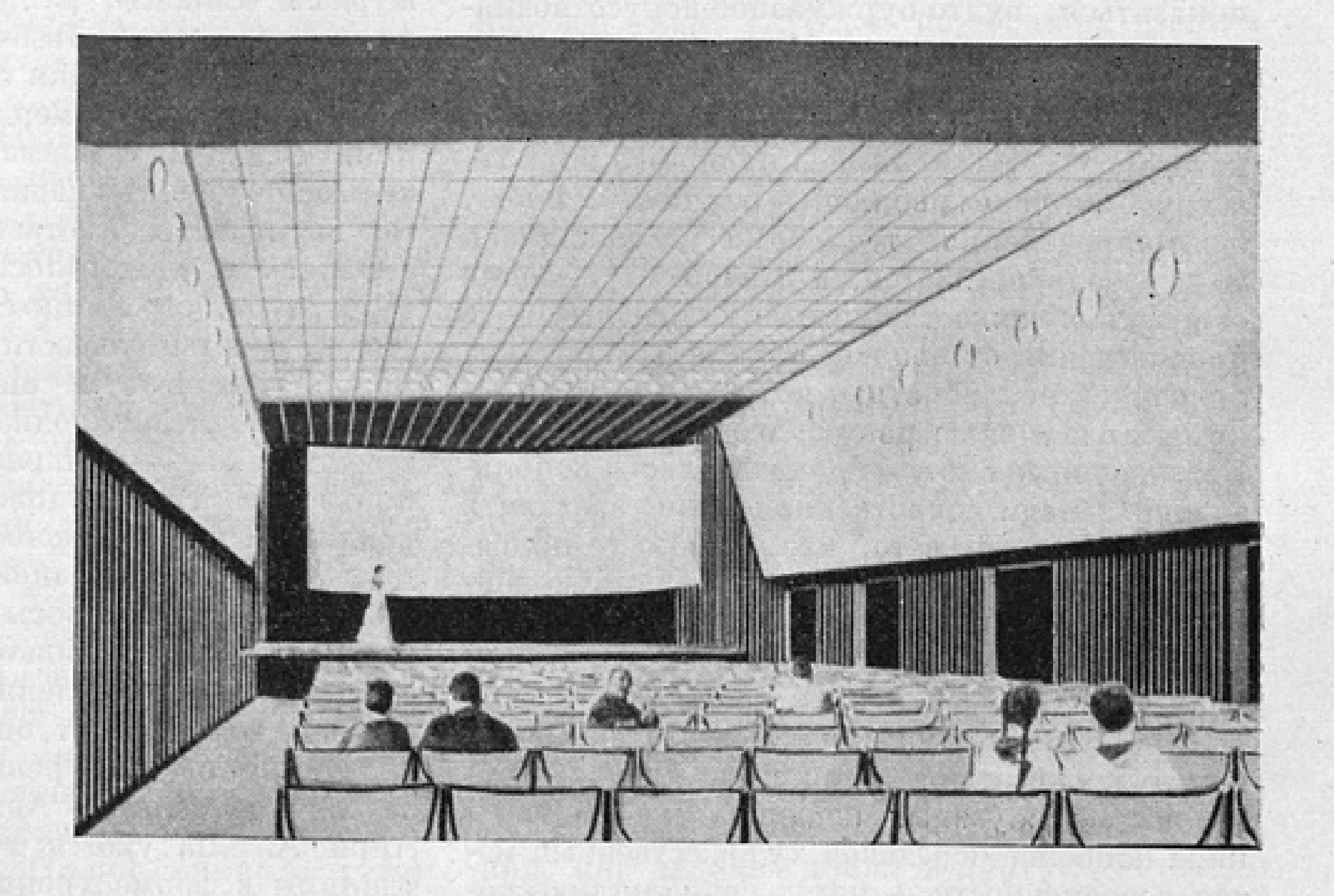
— Партия и правительство неустанно учат нас, работников культуры, добиваться тесной связи литературы и искусства с жизнью народа. Мы должны еще лучше знать запросы зрителя. Наш кинотеатр, как мы понимаем, должен стать только первой ласточкой, разведчиком будущих форм работы со зрителем.

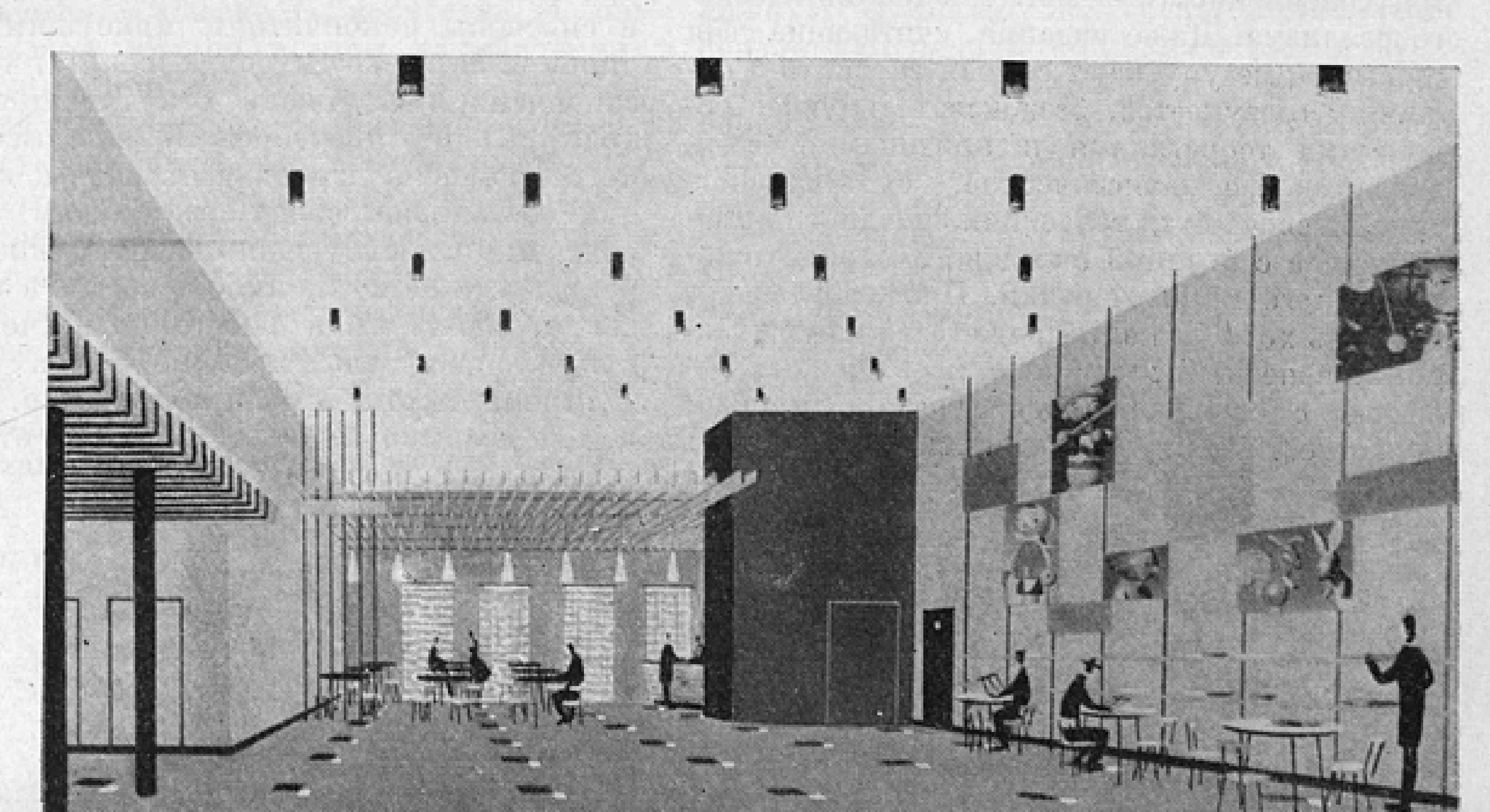
Государство отпустило немалые деньги на ремонт и оборудование здания, и мы постараемся использовать их с толком.

Сейчас идет реконструкция кинотеатра. Строители по интересным, на наш взгляд, эскизам, полностью преображают фойе, зрительный зал. Красивые светильники — вместо аляповатых и дорогостоящих люстр, исчезнет вычурная лепнина, на смену придут пластики. Строителям пришлось убрать деревянные фермы крыши. Теперь подвесные потолки установлены на металлических фермах. Театр будет широкоэкранным. Уже получена новейшая проекционная аппаратура. Одним словом, проделана большая работа. Но главное — впереди. Зрителя мы надеемся увидеть самого требовательного и инициативного. Что ж, мы готовимся его принять и учесть его пожелания. Тем более что вместе с нами будет работать Художественный совет кинотеатра, состоящий из работников кино и из зрителей: рабочих, инженеров, студентов, служащих.

Хочется надеяться, что кинотеатр «Экран» станет показательным в полном смысле этого слова.

Так будет выглядеть экспериментальный кинотеатр. Сверху вниз: зрительный зал, фойе





И. КАЦЕВ

Новейшие способы фальсификации теории искусства

Заметки о буржуазном киноведении

На протяжении последних десятилетий читателям на Западе было преподнесено такое множество теорий, касавшихся эстетики кино, что могло показаться, будто буржуазное искусствознание и критика пытаются поставить это дело на конвейер. Но, как справедливо заметил Жорж Леметр, «через принципы и теории, которые заметно менялись от одного периода к другому, через эволюцию различных школ, одна определенная тенденция утверждалась со все большей силой, а именно стремление оторвать художественные или литературные произведения от непосредственного контакта с внешней реальностью, которую мы воспринимаем с помощью разума и органов чувств». Бесчисленные системы доказательств использовались ради единственной цели: заставить людей уверовать в то, что только те произведения, которые игнорируют реальную действительность и закономерности ее эволюции, могут быть причислены к истинному искусству.

Этой же цели служат и те ожесточенные нападки, которым подвергается во многих зарубежных буржуазных изданиях по вопросам кино наиболее передовой художественный метод современности — метод социалистического реализма. Даже издания, считающие себя «левыми», не упускают случая вступить в полемику (разумеется, бездоказательную) с советскими теоретиками и критиками, осуждающими формалистические, субъективистские по своей сути тенденции западного киноискусства с позиций передового марксистско-ленинского мировоззрения. Примером может служить хотя бы целый ряд статей в буржуазной кинопечати, специально посвященных полемике с советской киноведческой мыслью, в частности с журналом «Искусство кино»: обзор «Советская кинокритика» в американском журнале «Филм куотерли»; статья «Комиссары и подсолнухи» в английском журнале «Сайт энд саунд»; статья во французском журнале «Синема», раздраженно жалующемся на то, что против субъективистского искусства «выступают защитники социалистического реализма: каждый номер журнала «Искусство кино» содержит суровые обвинения, имеющие целью подорвать наши позиции — позиции так называемых безответственных эстетов».

Однако в многоголосом хоре буржуазных теоретиков, стремящихся «отлучить» искусство от действительности, с недавнего времени можно услышать и иные нотки. Мы начинаем встречаться с одной из разновидностей теоретической мимикрии — стремлением использовать тягу художников и зрителей к реализму, к достоверности экранного образа для целей буржуазной идеологии.

В сборнике «Вопросы киноискусства» № 4 за 1960 год В. Божович коснулся этого симптоматичного явления, которое нашло отражение в ряде работ, опубликованных в ежеквартальнике «Ля ревю дэ леттр модерн» за лето 1958 года. Автор одной из статей, Анри Ажель, уже в то время ратовал за «фильмы в форме хроники», которые только и способны покончить «с присущим традиционной эстетике вкусом к ясному, четкому, законченному». Ажель отказывается (приходится!) от пренебрежительно-высокомерного отношения к реальным людям, к реальной обстановке, событиям, фактам. Однако нежданно вспыхнувшая любовь к жизненной реальности не могла никого ввести в заблуждение, ибо то была любовь по расчету. Вот как он обращался с предметом своих чувств:

«Время пусто, как пространство. Факты в нем взаимно противостоят или отрицают

друг друга, так что мы не имеем права говорить ни о последовательности, ни о прогрессе».

Таким образом, «единственное», что Ажель категорически не приемлет, это попытку дать какую-либо логическую или идейную интерпретацию всех этих фактов в произведении искусства.

Явно наспех сшитые одежды, которые должны были свидетельствовать о приверженности к искусству «реальности» и «жизненной правды», явили собой лишь еще один пример приспособленчества буржуазной критики для продолжения стародавней атаки на реалистическое искусство.

По существу, с той же формой мимикрии мы столкнулись и в многочисленных устных и печатных высказываниях теоретиков и практиков западного кино в связи с фильмом Жана Руша «Хроника одного лета».

Руш провозгласил своим принципом при съемке: художник и камера объективны, они ни во что не вмешиваются, ничего не предопределяют, зритель—непосредственный свидетель изображаемого. Исходя из этих принципов, режиссер построил фильм в форме нескольких бесед, в которых люди разных профессий, возрастов и характеров, но близкие друг другу социальным положением и психологией, отвечают на поставленный вопрос: «Счастливы ли вы?»

Одни больше теряются перед камерой, другие меньше, одни хотят остаться сами собой, другие думают о том, какими они предстанут перед будущими зрителями. И все это накладывает отпечаток на характер, полноту и точность ответов.

Если бы Руш, по основной профессии антрополог, задался лишь целью получить ответ на вопрос о специфике поведения человека — не актера—перед камерой, претензий к нему не могло быть. Но коль скоро разговор переносится в плоскость искусства (а дискуссия шла именно в этом направлении), если мы должны судить, в какой мере избранный принцип построения фильма дал возможность получить ответ на поставленный в нем вопрос, затрагивающий сторону общественно-социального бытия (а для зрителя интерес могла представлять только эта сторона, а не та, которая могла привлечь Руша как ученого-экспериментатора), то в этом случае следует признать, что результат был явно неплодотворным.

В картине действительно ничего не было предопределено, и в результате оказалась предопределена с л у ч а й н о с т ь. Мы увидели, как разные человеческие индивидуальности ведут себя перед камерой (но не в жизни), перед Рушем (но не с людьми, с которыми их повседневно сталкивает жизнь, определяя эволюцию сознания и характеров).

Ни о каком образном обобщении, естественно, не могло быть и речи. И никакой прокламированной «новой объективности» достичь, конечно, не удалось.

И в самом деле, каким образом автор стремился достичь собственной объективности и объективности своей камеры? Тем, что не определена была сюжетная сторона произведения? Тем, что была отброшена задача ввести ход мыслей «действующих лиц», их поведение в русло заранее намеченной цели? Но ведь от этой затеи, как не оправдавшей надежд, как глубоко ошибочной, Вертов отказался еще десятки лет назад!

Объектив в этих условиях не мог родить ничего, кроме лжи и фальши. Кинематографический «поток жизни» может лишь показаться правдой, он лжив не меньше, чем залакированное «коммерческое» кино. Чтобы хоть каким-нибудь образом придать «новым» концепциям, уводящим искусство от его первейшей цели, видимость научной обоснованности, создается своеобразное прикрытие.

Ссылаясь на фильм Руша, многие критики и он сам утверждают (и здесь мы подходим к главному), что искусство есть орудие познания мира и что метод, использованный при создании картины «Хроника одного лета», открывает перед художниками наиболее верную дорогу использования кинематографа в решении этой задачи.

То, что искусство — орудие познания мира, никто, конечно, оспаривать не собирается. Но уже множество веков прошло с тех пор, как человек понял и другую, не менее важную функцию искусства, органически связанную с первой,—функцию в о з д е й с т в и я на мир. Отказ от этой функции, особенно в наши дни,— это капитуляция художника перед требованиями жизни и людей, это признак кризиса буржуазного искусства.

Многие поколения художников (еще задолго до появления десятой музы) вырабатывали приемы и средства, которые позволили бы им органично подчинить разрозненные жизненные наблюдения определенной мысли и цели. Монтаж отнюдь не был выдумкой праздного ума. Сюжет не был случайным от-

крытием. В статье «Монтаж 1938» Эйзенштейн писал: «Дело в том, что авторы ряда фильмов последних лет настолько начисто «разделались» с монтажом, что забыли даже основную его цель и задачу, неотрывную от познавательной роли, которую ставит себе всякое произведение искусства,—задачу связно-последовательного изложения темы, сюжета, действия, поступков, движения внутри киноэпизода и внутри кинодрамы в целом». Он говорит о том, что монтаж помогает построению «не только логически связного, но именно максимально взволнованного эмоционального рассказа».

И Эйзенштейн, и Пудовкин, и множество других прогрессивно мыслящих художников стремились выбрать из жизненного материала наиболее существенное, значимое, эмоционально воздействующее, заставить зрителя с помощью монтажа как организующего начала сопереживать видимому на экране, сделать зрителя не сторонним наблюдателем, а участником происходящей драмы, ибо только в этом случае он не останется равнодушным к тому, что взволновало автора и заставило взяться за перо или камеру.

Почему же мы сегодня должны с легкостью душевной поверить, что «монтажный кинематограф устарел», что сюжет — вчерашний день искусства? Разве нам для той же цели предлагают нечто более плодотворное?

Канонизация, особенно в искусстве, никогда ни к чему хорошему не приводила, и к ней, естественно, никто не призывает, когда речь идет о средствах и приемах кинематографического отражения жизни. Но когда раздается призыв отбросить одни приемы и средства и заменить их иными (а именно с этим мы сталкиваемся сегодня в буржуазном искусствоведении и критике), то правомерен вопрос: будет ли предлагаемое новое служить прогрессивной цели по крайней мере не хуже «старого»? И какова, собственно, та цель, во имя достижения которой раздается столь громкий шум о необходимости полной «смены оружия»?

Нельзя отрицать за многими зарубежными художниками честности поиска и плодотворности в ряде случаев этих поисков (без исканий хирело и будет хиреть любое искусство). Можно понять их естественную реакцию на сусальную приглаженность лживой фабулы, на плохое буржуазное сюжетное кино, десятилетиями в разных странах проституировавшее искусство, на лживый показ современности и истории в сотнях раскрашенных во все цвета радуги голливудских «боевиков». И прогрессивные кинематографисты и зрители приветствовали любые интересные поиски мастеров экрана, когда видно было, что эти поиски и находки служили в данных конкретных условиях, на данной национальной почве раскрытию волновавших людей вопросов современности. Никто не подумал бросить камень во французского режиссера Робера Брессона, когда он свой фильм «Приговоренный к смерти бежал» построил на необычной фабуле, стремясь максимально привлечь внимание зрителя анализом сокровенных мыслей и переживаний героя—борца Сопротивления. Но мы видели, что материал в его фильме строго отобран, строго подчинен идее о всепобеждающем и целенаправленном мужестве человека. Использование малопривычной для кинематографа формы повествования обусловлено идеей, задачей, которая нашла свое отражение и в драматургическом построении вещи.

Ничего подобного не имеют в виду апологеты «новых форм», о которых говорилось в связи с фильмом Руша,—поклонники дедраматизации и десюжетизации. Они просто ставят все с ног на голову.

В самом деле, на заре развития кинематографа было немало критиков, отказывавших народившейся музе в праве называться искусством на том основании, что кино представляет возможности только для механического воспроизведения действительности. Исторический опыт опроверг эти заблуждения, доказав, что кинематограф является искусством, и именно потому, что отнюдь не механически воспроизводит сложность нашего мира. А сегодня нас пытаются уверить, что лишенное отбора и определенно поставленной цели фотографирование «потока жизни» (а что, собственно, иное предполагает в своем крайнем выражении дедраматизация и десюжетизация, «свобода» зрителя и произведения?) и есть доподлинное искусство! На самом деле все эти формулы «нового» искусства, преследующие «выключение зрителя и художника из изображаемого процесса жизни», в лучшем случае свидетельство желания уйти от более трудных задач к задачам попроще и легче, это откровенное признание в бессилии ответить на действительные «проблемы века».

И уж совсем абсурдным является постулат, приводимый буржуазной критикой в

связи с рядом новых французских и американских фильмов, — постулат о том, что «освобождение почерка и формы» — главное для художника, так как дает радость творчества. Здесь — теоретические корни абстракционизма.

Даже если оставить открытым вопрос о том, что именно дает нормальному художнику радость творчества, то позволительно все же спросить: не маловато ли все-таки для произведения искусства, если оно способно принести радость его автору и не предназначено дать то же самое миллионам людей, для которых (а это не грех, наверное, предположить) оно делается.

Фильм «Хроника одного лета» и восторженные высказывания его ярых защитников о методологии Руша ясно показали одно — мы имеем дело с логическим развитием совершенно определенных принципов, возведенных в абсолют еще Анри Ажелем, который восклицал по поводу одного из ранних фильмов Федерико Феллини, что в нем присутствует «чудесное отсутствие необходимости» и «неожиданная отмена логики». С появлением фильма Руша можно было с бóльшим душевным спокойствием продолжить эти восклицания, не боясь быть уличенным в подтасовке фактов.

Потирая от удовольствия руки, можно было показать, что под защиту берется не что иное, как «сама реальность», и в то же время отнять у этой реальности ее сущность, лишить искусство элемента проповеди, утопить в бессистемном наборе случайных фактов возможность для зрителя увидеть, куда ведут свершающиеся на его глазах процессы жизни.

Непросто убедить художников, что на пути Руша их ждут одни лишь розы, и рассеять сомнения в том, что существует иной, более плодотворный путь. И уж совсем было бы бессмысленно пытаться объяснить старыми и новыми теориями успех у миллионов зрителей реалистических фильмов, не имеющих ничего общего с приспособлением реального мира к «причудливой организации нашей мысли». Почувствовав это, буржуазная критика делает еще один, следующий шаг «вперед».

В ноябрьском номере журнала «Искусство кино» за 1962 год была помещена полемика между американским кинокритиком Гидеоном Бахманом и советским киноведом Н. Абрамовым. Бахман утверждал в своей статье, что кинематографисты должны заботиться «об удовлетворении интеллектуальных потребностей зрителей», о том, что художники должны вводить свое творчество в «русло запросов времени и потребностей эпохи», «должны идти в ногу со временем» и т. п. Каким же образом увязывает Бахман защиту кинематографических форм, ведущих к распаду искусства (а Бахман, кстати, разделяет многие позиции сторонников «фильмов в форме хроники»), и этими внешне вполне правильными советами? Мы вовсе не имеем дело с двумя противоположными позициями. Это становится очевидным, когда приоткрывается завеса над тем, что имеют в виду Бахман и его единомышленники, когда говорят об искусстве, «идущем в ногу со временем». Объединив ряд самых различных фильмов по признаку успеха у зрителей (надо же считаться с фактами!), Бахман пытается подвести под них некий общий знаменатель. Он вводит термин «кинематография доверия».

То, что необходимо строить произведение с учетом доверия к уму и вкусам зрителя, мы не оспариваем. Но далеко не во всех произведениях, включенных Бахманом в его список, есть истинное доверие к интеллектуальным и социальным запросам зрителей. И вообще «элемент доверия» вряд ли может служить критерием для какой-либо классификации произведений искусства.

Однако все это лишь начало.

Черты «значительного киноискусства» Бахман видит также в том, что создатели его отказываются от естественной потребности (то, что она естественна, критик признает) «проповедовать», что все они якобы рассматривают фильм, «как самоцель... как произведение, смысл которого заключается в самом факте его существования».

И получается, что фильмы, которые Бахман считает «значительными», отличает не что иное, как отказ авторов от проповедования идей. Вот какой путь проделала «беспартийная» логика, чтобы прийти от внешне своевременных призывов к художникам ответить на запросы зрителей к замшелым «теориям», отвергнутым прогрессивным искусством еще в годы детства наших бабушек.

А как, собственно, быть буржуазным критикам в сложившейся ситуации, когда попытки заставить зрителя довольствоваться фильмами, не несущими в себе конструктивного социального начала, удаются все хуже?

Сказать прямо о том, что зритель ищет в искусстве отражения тех же жизненных

противоречий, с которыми он сталкивается на каждом шагу, затруднительно. В таком случае, сказав «а», пришлось бы сказать и «б», то есть признать, что сотни малых и больших «исследований» о пристрастиях и критериях «широкой публики» были ложью.

А как оказать свое, буржуазное влияние на процесс рождения новых кинематографистов, новых групп и направлений, ищущих возможностей сказать средствами кино действительно новое слово о положении человека в современном буржуазном мире, о противоречиях и конфликтах, рождаемых не столько индивидуальностями человеческих характеров, сколько социальными причинами?

Интерес зрителя к прогрессивным фильмам, проникнутым этими стремлениями, стал несомненным фактом, и сбросить его, как костяшки со счетов, противопоставить им «фильмы для меньшинства» было бы уже просто нелепостью. И уже совсем нелегко для буржуазной кинокритики ответить на вопрос о том, как быть с лучшими советскими фильмами, влияние которых на умы зрителей на Западе все более очевидно и действенно.

И вот, чтобы оградить себя от необходимости дать анализ истинных причин неудовлетворенности честных кинематографистов Запада искусством «ухода от действительности» или ее лакировки, чтобы избежать разговора об истинных причинах успеха социально значимых фильмов, избирается особый аспект анализа.

Вот как он выглядит: «Фильм основан на передаче импульсов от его создателя к зрителю; эти импульсы служат затем основой для возникновения переживаний у зрителей. Совершенно очевидно, что никакой зритель не может что-либо переживать, глядя на материал, уже усвоенный чьим-то разумом. Поэтому, если мы хотим действительно увлечь зрителя произведением искусства, мы должны пробудить в нем переживания, истоки которого лежат в самом факте зрительного восприятия». Это сознательное искажение общеизвестных фактов, попытка перечеркнуть весь опыт искусства.

Ну можно ли говорить о том, что «Голый остров» Кането Синдо лишен авторской тенденции, стремления художника показать, что только при определенном общественном строе может произойти в наш век и в такой промышленно развитой стране, как Япония, человеческая трагедия, увиденная нами в фильме? Разве не ощущаете вы в каждом кадре этого великолепного фильма боли и гнева художника, рожденных горестным положением японских крестьян, которые не видят в жизни ничего, кроме пота, заливающего им глаза?

Успех «Голого острова» во всем мире обусловлен прежде всего социальной правдой бесчеловечной действительности, показанной талантливым художником-гуманистом.

Успех лучших советских фильмов на экране всего мира — это всегда и прежде всего победа коммунистической идейности, советского гуманизма.

Не сама по себе «гармония формы и содержания», как утверждает Бахман, не сам по себе талантливо использованный арсенал кинематографических средств принесли успех советским киношедеврам. Успех им принесло активное, с «заранее обдуманным намерением» утверждение человеческого благородства и гуманизма, имеющих совершенно определенное «социальное происхождение».

В статье «На перекрестке Европы» («Литературная газета» от 21 февраля 1963 г.) С. Юткевич приводит характерное высказывание одного юноши в киноклубе Женевского университета: «Когда смотришь американские фильмы о войне,— хочется убивать, когда смотришь советские картины,— начинаешь ненавидеть войну».

Жаль, что некоторые зарубежные критики не прислушиваются к подобным голосам, не следуют умному совету Козьмы Пруткова «смотреть в корень».

«Никакой зритель не может что-либо переживать, глядя на материал, уже усвоенный чьим-то разумом...» Неужели американский критик всерьез полагает, что авторы ««Броненосца «Потемкин», «Матери», «Земли», «Чапаева», «Мы из Кронштадта» «не ведали что творили», и усваивали материал, мысли, идеи своих фильмов лишь после просмотра?

Фильмы «На Бауэри», «Четыреста ударов», «Гневное око», ряд американских фильмов последних лет и даже «Хронику одного лета» Гидеон Бахман перечисляет на одном дыхании вместе с картинами японского и советских мастеров.

Какова цель? Единственная: произвести подмену критериев. Объяснить успех не тем, чем он вызван в действительности, а тем, что позволило бы в конечном счете направить поиски художников не в сторону воспроизведения социальных конфликтов, а в сторону поисков надуманной «современной формы» и отказа от конструктивности замысла.

Фильм «На Бауэри» видели советские кинематографисты. Рогозин сделал заслуживающую внимания попытку проникнуть с кинокамерой в мир обездоленных людей Америки—«бродяг с Бауэри».

Мир этот страшен своей документальной достоверностью. Здесь преподнесен в натуральном виде сам горестный факт позорного «загона», расположенного всего в нескольких шагах от центральных улиц Нью-Йорка. В общем, в фильме Рогозина показано то, что не может вызвать гордости у хозяев «благополучной» и «процветающей» Америки. Но при всем сказанном то, что мы увидели, представляет собой лишь частичку, и довольно малую, и не самую главную, социальных пороков и язв, существующих на земле Соединенных Штатов Америки. От зрителя, по существу, скрыты причины зла. И далеко не во всем ясна позиция автора.

Разве все это можно сбросить со счетов?

Ведь есть еще такой довольно серьезный фактор, как время, как опыт прошлого. Если бы то, что показал Рогозин, появилось в искусстве впервые, если бы та же тема не была уже не раз отражена и глубже, и острее, и четче,— быть может, претензий к автору было бы меньше.

Безусловно, Рогозин сделал небесполезную картину. Но почему необходимо было назвать ее шедевром и тем ограничиться? Чтобы трудно было увидеть главное отличие между нею и другими фильмами, которые действительно можно назвать шедеврами? Зачем же ратовать за доверие режиссера к зрителю, а самому игнорировать способность зрителя разобраться в элементарных вещах.

Такие фильмы, как «На Бауэри», «Четыреста ударов», наряду со многими работами других кинематографистов капиталистических стран можно рассматривать в целом как радующее явление, противостоящее потоку киномакулатуры, заполняющей экраны Америки и Западной Европы. Никто не отрицал, что в поисках ряда молодых режиссеров и сценаристов очевидно стремление видеть своим союзником вдумчивого зрителя, что в них ощущается подлинное доверие к его уму, жизненному опыту и вкусам.

Однако одно дело—объективный анализ удач и просчетов в произведениях, отмеченных поисками реалистического и впечатляющего отражения жизни. И совершенно другое дело— попытка свалить их все в одну кучу, затемнить сущность поисков и их результатов и подменить при этом основной критерий оценки тем, что не составляет существа произведения или просто отсутствует в нем.

В рассуждениях Бахмана, Антониони, Руша, Бийара и многих других критиков и режиссеров зарубежного кино не только видна путаница и непоследовательность (этого частично касался Н. Абрамов в своем ответе Бахману). В них есть определенные тенденции, которые враждебны реалистическому искусству.

«Никакая кинематографическая теория,— справедливо писал Мишель Капденак в «Леттр франсез», — не может разрабатываться вне связи со своим социальным и идеологическим содержанием». Попытки говорить о гармонии формы и содержания, не сказав при этом ни худого, ни доброго слова о содержании и характере гармонической связи его с формой, или насильно отрывать форму от содержания — значит с презрением отнестись и к самой форме, не говоря уже о тех, кому адресовано произведение искусства.

Немало нового появляется ежегодно на экранах мира — и по мысли, по содержанию, и по форме. Все новые прогрессивные кинематографические группы, школы возникают то в одной, то в другой стране буржуазного мира — в Англии и Японии, Франции и Америке. Многие кинематографисты хотят сказать новое слово в искусстве, представляющем для этого немалые возможности. Нередко эти искания оказываются плодотворными. Не менее часто «волна», не успев подняться, спадает, и на поверхности остается лишь одна пена. Естественная задача критики—объективно разобраться в этих поисках и в их результатах. Однако буржуазная критика, судя по всему, стремится как раз к обратному. На смену старым образцам искусствоведческих теорий приходят новые. В них все более учитывается реальная обстановка, учитывается расстановка сил на кинематографической арене, интересы и требования зрителей. Но учитывается лишь для того, чтобы подделаться под новую действительность, с которой все труднее спорить, чтобы пусть с заднего хода, но продолжать борьбу против искусства жизненной правды. Попытка с негодными средствами. Никакая мимикрия не даст возможности ни отменить, ни уничтожить реализм—это великое искусство прошлого и будущего.



Ю. МАРТЫНЕНКО

Эпический размах

О творчестве оператора Н. Наумова-Стража

Имя оператора Н. Наумова-Стража сразу возникает в нашей памяти, когда мы называем фильм «Мы из Кронштадта», на редкость талантливую работу мастера. И это естественно: дарование Наумова-Стража нашло в этом фильме наиболее полное выражение. Однако подобные творческие взлеты — следствие долгого и трудного пути, и было бы несправедливо предать забвению все остальные работы талантливого оператора.

Расскажем вкратце его биографию.

Отец оператора, С. Страж — резчик по дереву, затем скульптор. Лучшие его работы — портреты В. И. Ленина, Я. М. Свердлова, А. В. Луначарского, М. И. Калинина, Г. И. Петровского, Феликса Кона — и сейчас экспонируются в наших музеях (отметим, что с искусством связано и третье поколение этой семьи: сын оператора—режиссер В. Наумов—является постановщиком фильмов «Павел Корчагин», «Ветер», «Мир входящему», «Монета» и др., созданных в содружестве с А. Аловым).

В 1918 году Н. Наумов-Страж вступил в комсомол, в 1919 году — в партию. По путевке комсомола работал в органах ВЧК, принимал участие в подавлении контрреволюционных мятежей и в действиях продотрядов. Фотографию будущий оператор начал изучать с четырнадцати лет. Его путь в киноискусство, как и путь ряда других кинооператоров его поколения, проходил через ателье фотографа. Занятия фотографией и профессия отца воспитали в нем пристальное внимание к человеку, любовь к портрету, в котором он всегда стремился отразить характер и психологию человека.

Первыми работами на студии «Белгоскино», находившейся тогда в Ленинграде, были три фильма, снятые им совместно с оператором Д. Шлюглейтом: «Четыреста миллионов» (по сценарию В. Гардина и Я. Бабушкина, режиссер В. Гардин), «До завтра» (авторы сценария и режиссеры Ю. Тарич и И. Бахар) и «Песня весны» (сценарий А. Лежневича и В. Гардина, режиссер В. Гардин). Все три фильма относятся к 1929 году.

Минская газета «Рабочий» в статье о фильме «Четыреста миллионов» писала о работе оператора, что она «интересна... по передаче световым зрительным впечатлением воздействия звуков «Интернационала» на толпу».

Операторская работа была отмечена и в фильме «До завтра». Рецензент минской «Звезды» в номере от 23 августа 1929 года отмечал, что в картине отчетливо видно «стремление воплотить в изобразительном строе новые веяния в киноискусстве».

В фильме «Песня весны», судя по немногим сохранившимся фотографиям, интересен был городской пейзаж: узкие темные улочки с деревянными тротуарами, слабый пятнистый свет фонарей. Интересно решены были и картины природы — просвеченные вечерним солнцем облака, а на их фоне как бы размытые светом силуэты сосен.

Уже в первых (совместных с Д. Шлюглейтом) работах Наумова-Стража видно стремление решить сложные и разнообразные задачи. Здесь и портрет, и сельский и городской пейзажи, и воссоздание облика зарубежных стран. В фильме «Четыреста миллионов» съемки китайских сцен производились в Ленинграде на Английской набережной, на Елагином и Крестовском островах. В этих сценах операторы с особенной отчетливостью стремились к образному решению среды, создавая характер обстановки через деталь.

Первая самостоятельная работа оператора—фильм «Саша» («Белгоскино», 1930, авторы сценария О. Леонидов, Л. Кулешов, А. Хохлова, режиссер А. Хохлова) — представляет безусловный интерес. Фильм говорит о важности чуткого и внимательного отноше-

ния к людям. В нем рассказывается о судьбе крестьянки Саши, ставшей ходатаем по делам своего мужа, арестованного по наветам кулака, и о помощи, которую оказал ей в этом деле милиционер Попельняк. Картину отличает исключительная простота и лаконичность композиции кадра. Очень ярок «портретный» отбор действующих лиц. Образ кулака Смиренина напоминал доносчика в «Матери» Вс. Пудовкина — А. Головни. Сходство не случайное — в фильме намеренно повторены изобразительные мотивы, заставляющие вспомнить кадры «Матери» (например, нож Смиренина взрезает брюхо селедки и грязной слизью растекаются внутренности; это похоже на сцену разгула черносотенцев в кабаке в фильме Пудовкина). Операторские характеристики действующих лиц глубоки и впечатляющи. Портреты крестьян, снятые очень крупно, с отчетливой передачей фактуры кожи и тонкой моделировкой волос, в известном смысле предвосхищали деревенские портреты Эдуарда Тиссэ.

Оператор создает динамические, развивающиеся портреты: вот лицо Саши-роженицы, искаженное криком боли, в градинах слез; вот Саша — счастливая мать; выразителен портрет Саши в сцене, когда она пытается доказать невиновность своего мужа. Мы не слышим, что говорит Саша,— ведь кино немое, но мы видим беспрерывное молящее движение ее губ и понимаем: она утратила всякую надежду на то, что ее мольбам внемлют.

Оператор влюблен в вещность окружающего его мира. Он передает мокрый блеск мостовых и устрашающий блеск кипящих в воде хирургических инструментов. Наумов-Страж любовно фиксирует перетянутые ремнями милицейские мундиры, плащи, вороненую сталь револьверов.

Нужно отметить разнообразие операторских средств и приемов: Наумов-Страж использует и обрез кадра, и эффекты короткофокусной оптики, и распространившийся тогда прием «психологической камеры» (от боли у Саши все плывет в глазах — утрачивается четкость очертаний предметов и на экране).

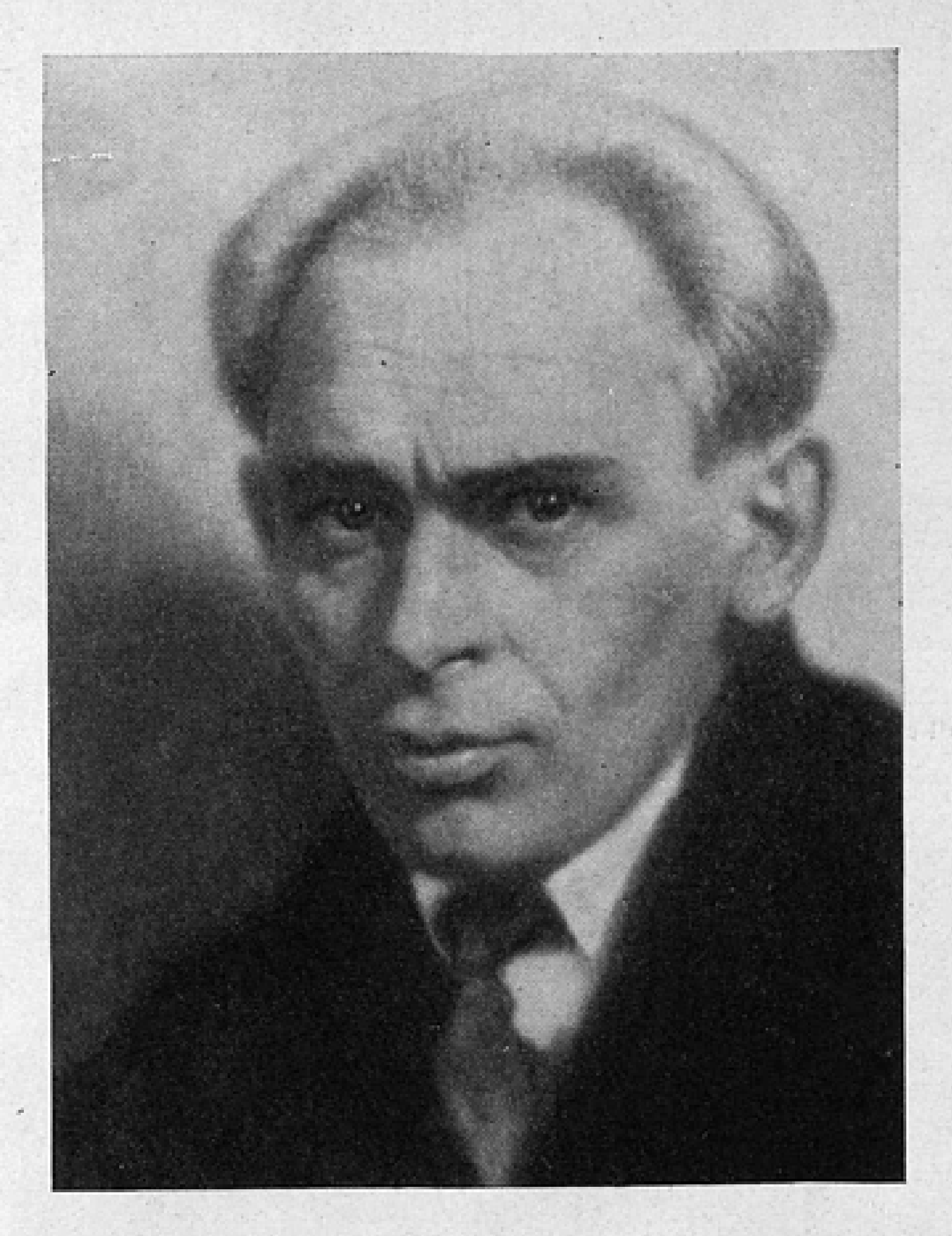
Все средства операторской палитры направлены на передачу подлинности, красоты окружающего мира...

Фильм «Суд должен продолжаться» («Белгоскино», 1930, сценарий В. Павловского) был первой встречей с режиссером Е. Дзиганом. Сюжет картины был основан на факте, о котором сообщила печать того времени, — пятеро хулиганов изнасиловали работницу. Суд над преступниками стал для авторов картины поводом для большого разговора о пережитках нравов старого мира.

Публицистическая страстность роднила этот фильм с такими произведениями советского экрана, как «Парижский сапожник».

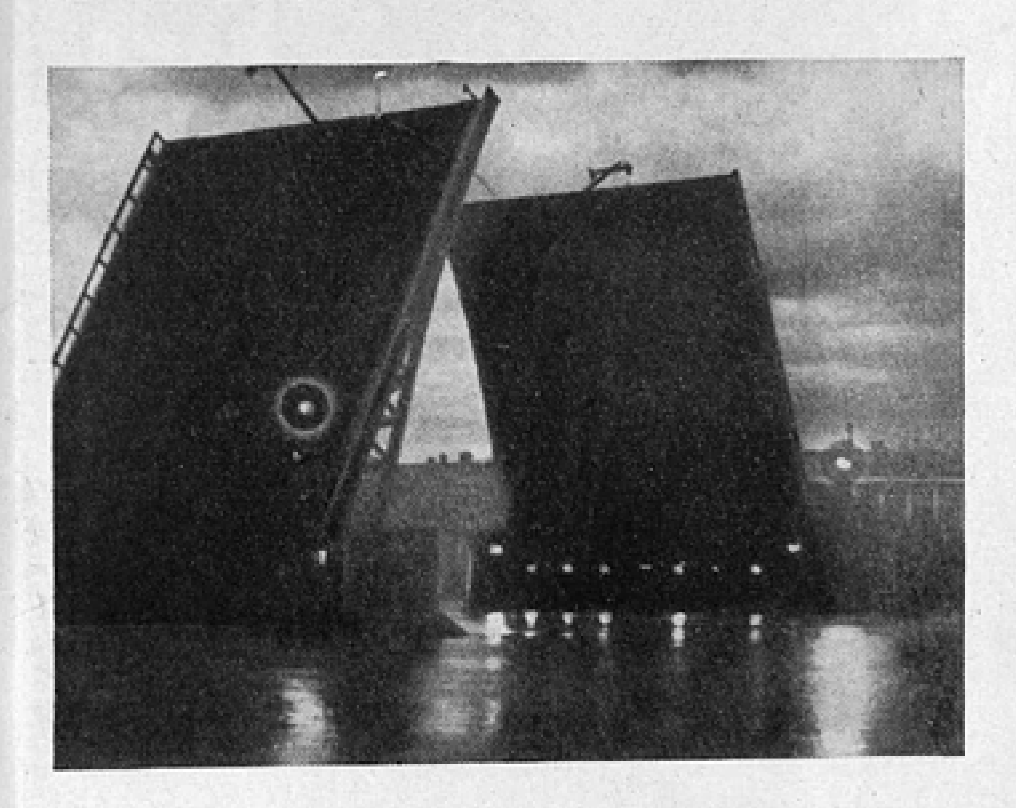
Окрепло, возмужало операторское мастерство Наумова-Стража, исчезла некоторая дробность в восприятии и передаче действительности.

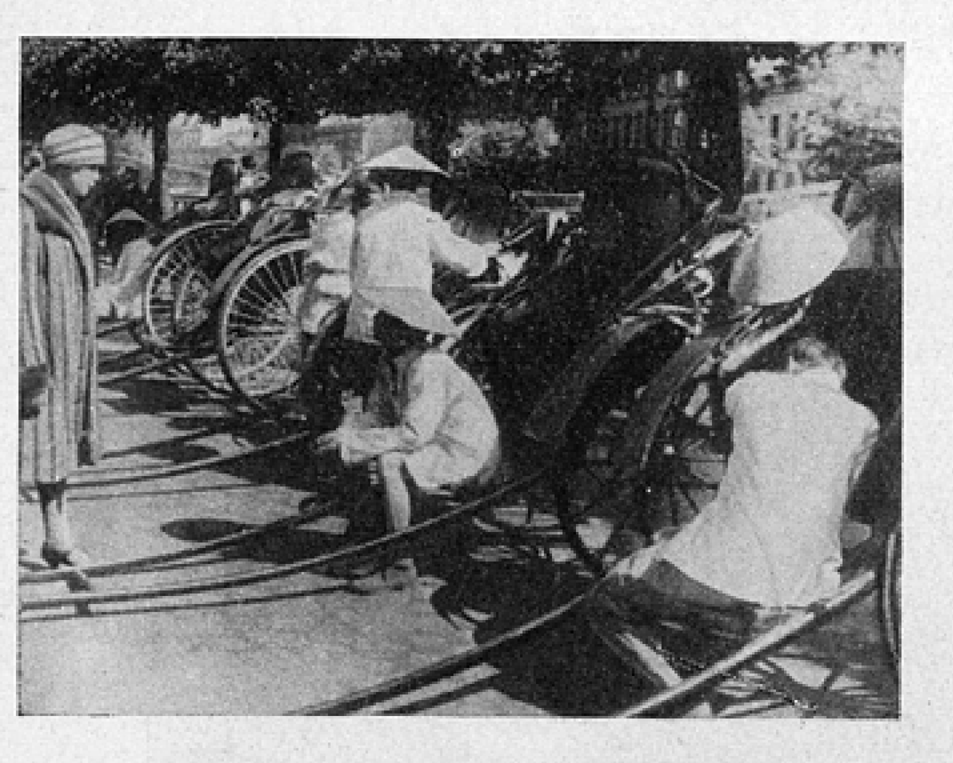
Композиция кадров становится точнее и вместе с тем богаче, выразительней. Оператор строит



Н. Наумов-Страж. 1934

«Саша». 1930





«Четыреста миллионов». 1929



«Суд должен продолжаться». Р. Есипова — Елена. 1930



«Песня весны». 1929

«Песня весны». Е. Корчагина-Александровская — мать Аленки. 1929



Рабочий момент съемки фильма «Суд должен продолжаться». У аппарата Н. Наумов-Страж, на первом плане Е. Дзиган, справа Р. Есипова





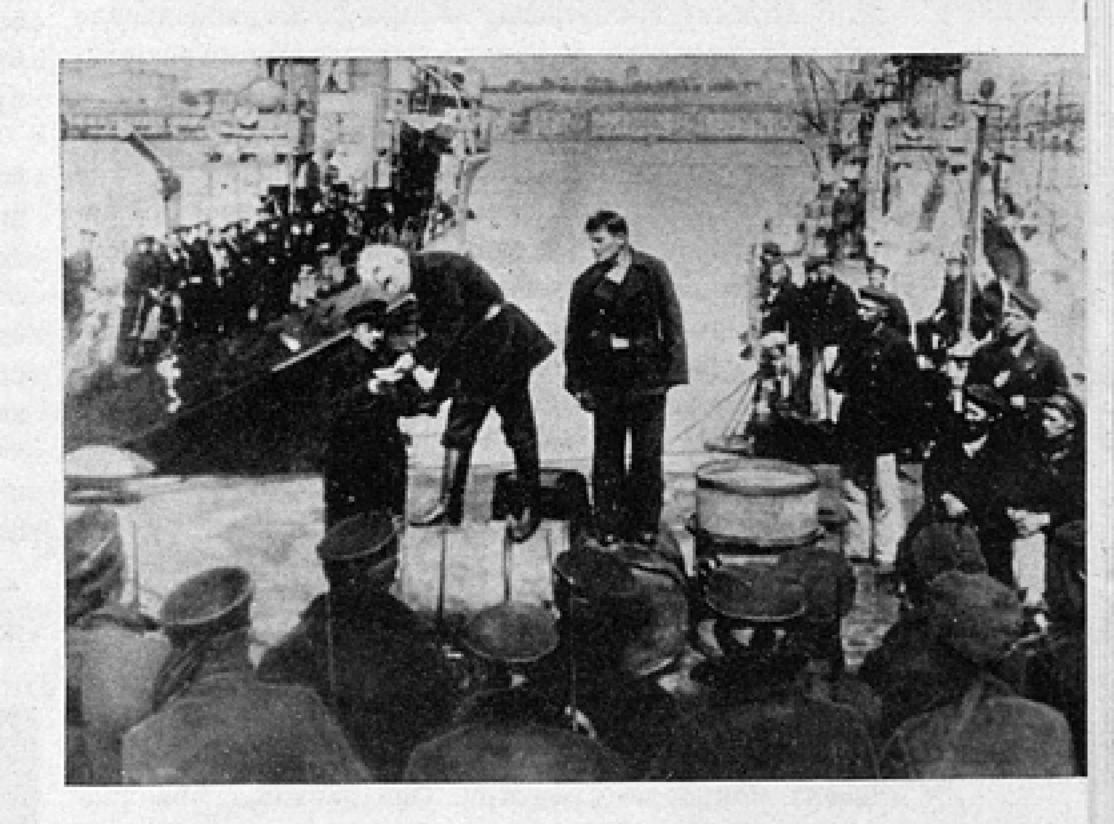
«Мы из Кронштадта», 1936



«Мы из Кронштадта». Ф. Селезнев — солдат белой армии, В. Зайчиков — комиссар Мартынов (справа)



«Мы из Кронштадта».
Миша Гурпненко — юнга, Э. Гунн — Антон Карабаш



«Мы из Кронштадта»



«Мы из Кронштадта». Г. Бушуев — Артем Балашов

кадр многопланово, решая эпизоды в единой манере. В декорационном комплексе «Суда» использована как лейтмотив кольцевая композиция, которая диктовалась местом съемок — цирком; оператор мастерски «обыгрывает» ее. Столы судей, кафедра, с которой выступают защитники и свидетели, вписывались в центр круга, замкнутого многочисленными рядами зрителей, пришедших на суд. Этим оператор как бы подчеркивал, что суд вершит народ. Прием малой глубины резкости концентрировал наше внимание на выступающих, а позади мало различимой массой жила, двигалась, дышала и реагировала толпа зрителей — активное действующее лицо в драме.

Многоплановость композиций позволяла передавать жизнь второго плана. На первый план оператор, подчеркивая глубину кадра, выносит какую-либо деталь (в декорационном комплексе завода это цепи и кран), даль кадра перечеркнута заводскими конструкциями. Такое решение прекрасно передавало атмосферу завода и давало выразительные возможности для мизансценирования.

По-прежнему сильным местом в работе оператора остаются портреты. Наумов-Страж использует в портретной характеристике и свет и оптический рисунок изображения, всегда давая развитие портрета «во времени». Но в портретных композициях мы встречаем теперь и символическое обобщение, и острую плакатность (в комсомольской коммуне, где нашла прибежище героиня, мы видим физиономию ее мужа в кольце рук товарищей Елены), и злую иронию (издевательски монументальный портрет супруга, утверждающего свой примат в семье).

Художник умел точно и емко видеть детали. Вот первая встреча Елены с мужем: трогательно худенький букет на одинокой подставке, ласковый блеск чайника — видимость домашнего уюта, кажущаяся устроенность быта. Эти же детали повторялись и в конце сцены, когда, не найдя понимания у мужа, Елена покидала квартиру. Они давали сцене уже иное эмоциональное наполнение.

Подлинной виртуозности добивается оператор в работе со светом, применяя его разнообразно. Город. Темнота, изредка разбитая световыми пятнами. Одинокая движущаяся фигура—это Елена, она бродит по улицам. Скупое использование освещения характерно для пейзажей ночного города: стиснутый домами переулок, и в узком проеме — женщина с безнадежно поникшими плечами. И другой план — вновь темнота, косые струи дождя, одинокий фонарь и крик Елены в объектив: «Я прошу помощи!»

Хорошо использован свет и в финале фильма. Кончился суд, и медленно гаснут прожекторы. Люди расходятся. Но вот в центре зала, освещенная тремя лучами, появляется Елена. Она требует продолжения суда, но уже не над хулиганами, а над мужем, адвокатом, шофером — над теми людьми, которые оскорбили ее достоинство, но считают себя невиновными. И лучи медленно отрываются от ее фигуры, скользят по рядам зрителей и останавливаются на отдельных лицах. И вновь на скамьях постепенно появляется народ, вновь помещение наполняется светом; люди хотят бороться против пережитков мещанства. Суд будет продолжаться — вот образный смысл фильма.

Следующая работа оператора — это фильм «Женщина» (1932, сценарий И. Иванова, режиссер Е. Дзиган), вызвавший ожесточенную полемику в печати. Споры коснулись и вопросов операторского мастерства. В фильме есть сцена, в которой кулак живописует блага дореволюционного житья. Речь кулака, даваемая в титрах, иллюстрировалась кадрами, смысл которых резко противоречил его утверждениям. Эти сцены снимались с подчеркнуто стилизованной живописностью, как бы обнажая фальшь кулацких россказней. Это был острый операторский прием.

В фильме много кадров, само назначение которых вселять свет и радость в души людей. Такова сцена ожидания трактористкой своего жениха—здесь радость любви великолепно гармонирует с образом леса; таковы эпизоды в детском саду, где ребячьи улыбки, снятые крупно глаза, милые, непосредственные лица ребятишек передают отчетливо звучащую лирическую тему фильма.

Говоря о работе Н. Наумова-Стража, мы все время подчеркивали его способность гибко и точно воплощать авторский замысел. Это великолепно пере-

«Женщина», 1932



данная «вещность», «фактурность» мира в «Саше», страстная экспрессивность в фильме «Суд должен продолжаться», поэтичность и лиризм образов «Женщины». Парадокс творчества оператора в том и состоит, что его мастерство тем выше, чем сильнее выражено в нем творческое перевоплощение, умение взглянуть на события как драматург и режиссер.

Творческое кредо оператора наиболее полно воплощается в операторской экспликации к фильму «Мы из Кронштадта».

«В картине «Мы из Кронштадта»,— писал Наумов-Страж,— основной упор в операторской работе должен быть сделан на выявлении реалистичности образов фильма. Эстетическое приукрашивание кадра, вычурное композиционное построение, нарочитость и эффектность в композиции, приводящие к подчеркнутой живописности, нами решительно отвергаются. Мы отказываемся от излюбленных и ставших уже традиционными ракурсных построений на фоне неба, мы отказываемся от всех тех приемов, которые обычно вводятся исключительно для достижения внешней декоративности кадра.

Мы не предрешаем заранее какого-либо единства в использовании технических приемов операторского искусства. С нашей точки зрения, съемка мягко рисующей или жестко рисующей оптикой на протяжении всего фильма еще далеко не есть стиль нашей работы. Напротив того, мы полагаем возможным снимать отдельные сцены в смягченной оптической трактовке, а другие сцены с жесткой оптической передачей. Это зависит прежде всего от той мотивировки, которая выводится нами из идейного и художественного задания отдельных сцен».

С этими мыслями оператор приступил к съемкам фильма.

Интересны первые, краткие, «телеграфные» записи в черновиках автора сценария Вс. Вишневского, идущие от внутреннего ви́дения зрительного ряда будущего фильма: «Величественные образы Балтики. Статика колоссальных форм. Гранит. Кладка старинных фортов. Парк. Арсеналы. Ряды старинных голландских лавок...» В дневниках отражены размышления и над конструктивным каркасом будущего фильма — это мысли о темпе, об эмоциональном воздействии и о свете: «Фильм надо начинать сумрачно. Дело вечером. Все застыло. В финале я хотел бы соединить солнце и шторм». Постепенно все отчетливее вырисовывались герои будущего фильма, детализировались среда, обстановка действия. Вс. Вишневский писал Е. Дзигану: «Ясно решение казни. Вести людей надо просто, а сброс людей дать с высоты, примерно со скалы. Летит человек несколько секунд один в темную воду, летит, все уменьшаясь. Всплеск, круг, так второй, третий. Смерть надо показать глубоко».



«Ночь в сентябре». З. Федорова — Дуня, Н. Крючков — Степан Кулагин, 1939

Читая строки императивных посланий Вишневского, мы наталкиваемся на запись, в которой отчетливо слышится спокойный вздох удовлетворения: «Первыми же пробами, которые были быстро проявлены в Кронштадте, мы остались довольны. Суровый колорит Балтики оператор т. Наумов-Страж схватил отлично».

«Я должен,— писал Наумов-Страж,— всеми средствами передать подлинный суровый колорит эпохи гражданской войны. Море должно быть передано таким, каким оно бывает в осенние дни... Людей и события я должен снять выразительно просто. В фильме не должно быть моментов, когда зритель отрывается от внутреннего хода вещи и начинает разглядывать «вкусные» кадры, интересное освещение и т. п.».

Оператор, выполняя замысел Вс. Вишневского и Е. Дзигана, в выпуклых, рельефных композициях подчеркивал эпический разворот событий, огромное духовное напряжение героев.

Основной прием —это съемка с движения камерой, свободно перемещающейся в пространстве. Прием позволял передавать объемную осязаемость предметов окружающего мира, устранял дробный монтаж, он создавал впечатление трехмерности экранных действий и позволял широко и органично включать в развитие действия второй план; фон действия становился богаче, жизненнее.

Вспомним первый проезд в начале фильма — знакомство с Петроградом. Проплывает на заднем плане «статика колоссальных форм» — суровый осенний

Петроград 1919 года. Однообразный рокот мотора с гулким эхо, отдаленная песня проходящего отряда краснофлотцев. Медленная, тягучая панорама величественных зданий— образ прифронтового города времен гражданской войны, образ, органически соединяющий в себе мир звуков и экранную пластику. И вот возникающие черные силуэты линейных кораблей, контур крепости — и лаконичная реплика: «Кронштадт».

Вот другой длительный эпизод, снятый с движения,— наступление моряков. Черные, подчеркнуто объемные, мощные фигуры моряков, снятые на выжженном войной поле, и расплывающиеся на нейтральном фоне серые шинели белых.

Можно назвать и другие эпизоды, в которых движение камеры передавало динамику сцены, и среди них — проход чудом спасшегося Артема Балашова по Кронштадту. Его одинокая фигура постепенно обрастает лавиной моряков, и это грозное шествие зримо рассказывает о решимости моряков отомстить за гибель товарищей. Здесь драматургическая задача выражена пластически. Проход завершается точно продуманной композицией: Балашов, рассказывая о гибели моряков, оказывается на том самом месте, где недавно стоял комиссар. Этот композиционный прием помогает рассказать о тех изменениях, которые произошли в сознании некогда анархичного морячка.

Особенно впечатляет заключительная панорама— морской десант, когда из свинцовой тяжести волн словно сказочные богатыри выходят моряки. Бесконечный проезд камеры, открывающей все новые и новые волны десанта, говорит о неотвратимой победе великого дела революции.

Напряженная, возвышенная патетика произведения позволяла оператору под руководством режиссера Е. Дзигана создавать композиции высокого эмоционального накала. Таковы кадры казни балтийцев, таков великолепный заключительный зрительный аккорд: «А ну, кто еще хочет Кронштадт?!»

В изобразительной части фильма можно легко увидеть общее и с Тиссэ, и с Головней, и с Демуцким, но фильм все же был по-настоящему новаторским. Новаторским был весь его эпический образный строй. Безусловно новым было также использование движения камеры не как отдельного приема, а как метода съемки фильма, метода, который служил творческим задачам и драматургии и режиссуры.

Фильм этот мы относим к классике советского киноискусства. Когда просматриваешь его заново, тебя охватывает такое чувство, будто ты прикасаешься к тайне. Эта тайна — чарующее совершенство настоящего искусства.

После «Мы из Кронштадта» Наумов-Страж работал над фильмом «Ночь в сентябре» (1939, сценарий И. Чекина, режиссер Б. Барнет).

Во время войны он снимал двухчастевый сюжет в боевом киносборнике № 1. Это была его последняя работа в художественном кино. Тяжелая болезнь оторвала его от любимого дела. Он умер в 1957 году.

Это был умный, тонкий, яркий художник. Имя его навсегда войдет в историю советского киноискусства.



Г. БОГЕМСКИЙ

Итальянское кино: «Нет фашизму!»

Итальянское прогрессивное кино переживает «вторую молодость». Новый подъем, как показывают многие фильмы последних двух-трех лет, оказался не случайным и не преходящим явлением, а устойчивым процессом развития всего лучшего, что было создано в послевоенные годы неореализмом, который реакционеры столько раз пытались заживо похоронить.

Главной линией развития итальянского кино оказалось не творчество Феллини и Антониони, как хотели заставить поверить многие критики. Большинство наиболее значительных новых произведений итальянского кино — и «старых», и «молодых», и «совсем молодых», почти еще неизвестных режиссеров — отличает прежде всего их высокая гражданственность, страстная антифашистская и антивоенная направленность, та самая «социальность», в которой реакционеры обвиняли неореализм. В этом — славные традиции прогрессивного итальянского кино послевоенных лет, успешное их продолжение. Вместе с тем в прогрессивном кино Италии ощущается и другое — стремление к более широкому обобщению, более широкой проблематике, к более органичной связи с достижениями всей национальной культуры, в частности путем обращения к неиссякаемому источнику литературы, от чего неореалисты в полемическом азарте некогда программно отказывались.

Эти старые традиции и новые тенденции прогрессивного итальянского кино в значительной степени проявились в последнем фильме Витторио Де Сика «Альтонские узники».

...Крупными хлопьями медленно падает густой снег на неосвещенные избы и темные фигуры суетящихся в ночной тишине немецких автоматчиков. У стены дома двое. Наверно, это пойманные советские партизаны, которых ожидают пытки, а потом расстрел.

На этом фоне безмолвно появляется начальный титр фильма: «Смоленск, 1943 год».

Что именно произошло той зимней ночью 1943 года в занесенной снегом деревне на Смоленщине, зритель так и не узнает до конца фильма. Об этом много лет спустя лишь будет вспоминать, лихорадочно пытаясь оправдаться перед собственной совестью и судом истории, один из героев картины — Франц фон Герлах — бывший гитлеровский офицер, солдаты которого захватили двух советских партизан под Смоленском. И хотя все действие картины развертывается в наши дни и происходит оно в боннской Германии, главной его темой остается то, что кошмарным воспоминанием мелькнуло в коротком, безмолвном прологе,— тема фашистских злодеяний и ответственности гитлеровских палачей перед людьми и историей.

Экранизация сложной, противоречивой пьесы «Альтонские узники» французского философа и писателя Жан-Поля Сартра, пожалуй, самая трудная задача из всех, за которые брался за свою более чем двадцатилетнюю режиссерскую деятельность Витторио Де Сика. Здесь сразу же заметим, что постановщик внес в фильм много того, чего нет у Сартра.

Сохранив в целом верность сюжету, Де Сика выдвинул на первый план в фильме антифашистскую и антивоенную линию пьесы, а не пронизывающие ее отвлеченные морально-философские концепции и экзистенциалистские символы. Фильм Де Сика — разоблачение нацистского прошлого Германии и вместе с тем того пресловутого западногерманского «экономического чуда», за фасадом которого ныне прячется стремление не только заставить забыть об этом страшном прошлом, но и воскресить его. «Мой фильм чисто политический,— со всей определенностью подчеркивает режиссер,— это антинацистский фильм о сегодняшней Западной Германии».

Уже один перечень имен создателей фильма заставлял ждать его с нетерпением. Режиссер — один из зачинателей неореализма, постановщик «Похитителей велосипедов», «Умберто Д.» и «Крыши», недавно показавший, что он сохранил свежесть и горячую гражданственность своего таланта такими произведениями, как «Чочара» и «Страшный суд». Автор пьесы, которая легла в основу фильма,— один из самых модных ныне на Западе философов, строящий литературные произведения в соответствии со своими индивидуалистическими философскими и моральными схемами, и в то же время известный прогрессивный общественный деятель. Постановка «Альтон-

ских узников» на сцене в Париже вызвала в свое время дикую ярость французских оасовцев и всей реакции. Авторы сценария — виднейший итальянский кинодраматург Чезаре Дзаваттини, неизменно работающий в самом тесном творческом содружестве с Де Сика, и прогрессивный американский сценарист Эбби Манн — создатель сценария антинацистского фильма «Суд в Нюрнберге», поставленного режиссером Стенли Крамером. В музыкальном сопровождении использованы отрывки из произведений Дмитрия Шостаковича, а в художественном оформлении — рисунки Ренато Гуттузо. Главные роли играют артисты, заслуженно завоевавшие не только популярность у зрителей, но и международные премии «Оскар» — высшую награду за исполнительское мастерство: Фредерик Марч (премии «Оскар» за фильмы «Доктор Джекилл и мистер Хайд» и «Лучшие годы нашей жизни»), София Лорен (премия «Оскар» за фильм «Чочара») и Максимилиан Шелл (премия «Оскар» за фильм «Суд в Нюрнберге»). И, наконец, в фильм органически вплетаются отрывки из антифашистских пьес «Карьера Артуро Уи» и «Страх и отчаяние в Третьей империи» немецкого драматурга-коммуниста Бертольта Брехта.

...Кабинет врача-рентгенолога в Гамбурге. Пациент — высокий, властный старик — только что узнал страшный диагноз — у него рак горла. Холодно и бесстрастно допытывается он у врача, сколько ему осталось жить. Это старый Альбрехт фон Герлах (роль его исполняет Фредерик Марч) — один из магнатов германской промышленности, приведших к власти Гитлера, владелец самых больших в Западной Европе судостроительных верфей. С первых же кадров режиссер аллегорически показывает обреченность Герлаха и в его лице всей старой милитаристской Германии: скользя по кабинету врача, киноаппарат переходит с лица Герлаха на экран рентгеновского аппарата и показывает череп с шевелящейся челюстью — это Герлах продолжает беседовать с врачом.

Но этот живой мертвец еще могуществен. Мы видим его объезжающим на катере свою «империю». Прямой и строгий, стоит он без шляпы на палубе и смотрит на развертывающуюся вокруг панораму гигантской судоверфи. Когда-то он строил на этих верфях флот для Гитлера, теперь — для союзников по НАТО. Он всегда за тех, кто «воюет, чтобы дать Германии новые рынки».

Герлаха волнует не страх перед смертью: ему надо успеть встретиться с эмиссаром НАТО, а главное — выбрать наследника, который сменил бы его на командном посту. Выбор падает на младшего сына Вернера (актер Роберт Вагнер). Но Вернер колеблется, он слабохарактерен, и хотя его постепенно заражает жажда власти, это всего лишь адвокат, не умеющий командовать людьми. Не о таком наследнике мечтал Герлах. К тому же и жена Вернера Иоганна (София Лорен) не слишком импонирует свекру. Известная актриса, играющая в прогрессивном театре, она не скрывает своих антифашистских взглядов (образ Иоганны как носительницы демократического и антифашистского начала значительно развит Де Сика по сравнению с пьесой Сартра). Иоганна—пришелец из другого мира, ее гнетет царящая в старом доме Герлахов атмосфера, она чувствует какую-то тайну и хочет ее выяснить. Вообще Иоганна задает старому Герлаху слишком много вопросов о прошлом, слишком часто повторяет: «Я хочу знать правду».

И стремясь выяснить правду хотя бы о семье своего мужа, она вскоре ее узнает. Сначала она обнаруживает, что на территории окружающего дом огромного парка находился один из гитлеровских лагерей смерти — Альбрехт фон Герлах за круглую сумму продал землю гитлеровскому правительству. Здесь были замучены тысячи антифашистов, и совсем неподалеку от барского дома гневные надписи на могилах взывают о мщении убийцам. Потом Иоганна узнает, что жив первенец Герлаха — Франц (актер Максимилиан Шелл). Официально этот эсэсовский офицер, занесенный за свои преступления в списки военных преступников, считается погибшим в России, и о его «подвигах» ныне сочувственно вспоминает реваншистская печать. Но на самом деле Франц не погиб — возвратившись с восточного фронта, он почти пятнадцать лет скрывается на чердаке отцовского дома. Его заточение добровольное — влиятельный отец в нынешней федеральной республике мог бы легко добиться оправдания сына или же переправить его в Аргентину. Франц укрылся от внешнего мира, он замуровал даже окна и живет, не зная, день на дворе или ночь, потеряв счет времени. Отца он не желает видеть — тщетно старик прислушивается по ночам к стуку его шагов над головой. Франц ненавидит его — это отец превратил его, юношу идеалиста, в фашиста, это отец выдал эсэсовцам молодого раввина, бежавшего из лагеря смерти и спрятавшегося в комнате Франца, это отец послал его на фронт, где он превратился в палача. Глядя на нарисованные на стенах огромного чердака жуткие картины, изображающие зверства гитлеровцев во время войны (воспроизведение рисунков Ренато Гуттузо из его известной серии «Готт мит унс»), Франц часами ведет бредовый монолог перед включенным магнитофоном, оправдываясь перед воображаемым трибуналом XXX века. Угрызения совести, боль за себя и свою страну доводят его почти до безумия. Его ни на минуту не оставляет страшное воспоминание о том, что случилось ночью под Смоленском. Тогда перед ним впервые встала дилемма: или пы-

тать советских партизан, чтобы узнать дорогу для отступления, или потерять свою роту. Именно с той ночи он стал «настоящим солдатом», который жег, пытал и убивал уже без колебаний. Свою вину и вину немецкого народа он хочет искупить заточением. Франц никого к себе не пускает, кроме сестры Лени (актриса Франсуаз Прево), с которой его сближают не только бесконечные беседы о трагической участи Германии, но и кровосмесительная связь. Это она убеждает брата в том, что Германия до сих пор лежит в развалинах, голодные дети роются на помойках в поисках пищи, а народ своими страданиями искупает вину.

Здесь, полубезумного, с пистолетом в руке, среди десятков пустых бутылок из-под шампанского, находит его Иоганна. Она тайком посещает Франца, жалеет его, между ними возникает духовная близость, быть может, любовь. Иоганна убеждает Франца выйти из заточения, открывает ему глаза на действительность.

Если начальные эпизоды фильма — у врача, на верфи, в доме Герлаха — были по-настоящему кинематографичны и захватывали зрителя своей правдивостью, масштабностью, динамизмом, то в середине картины зритель ощущает явный спад. Сцены на чердаке Франца, проникнутые сюрреалистскими ужасами, не только явно затянуты, но и статичны, выдают театральную основу произведения. Однако в последующих эпизодах фильма, где вновь одерживает верх столь глубоко присущая Де Сика реалистическая манера, режиссер снова восхищает зрителя своим мастерством, талантом, четкостью мысли, и фильм обретает нарушенное стилистическое единство.

Выбежав из дома, Франц, как был — в рваной гитлеровской форме, с болтающимся на мундире «железным крестом»,— отправляется в город. Как нелеп и ужасен этот призрак былого на шумных, ярко освещенных улицах вечернего Гамбурга! Но все заняты своим делом, и мало кто обращает внимание на выходца с того света. В витринах высятся горы сосисок, огромные пивные полны пьющих и орущих песни людей, под неоновыми вывесками шатаются пьяные, ловят клиентов проститутки... По тротуару течет нарядно одетая толпа, по мостовой мчатся шикарные машины последних марок. В городе царит чуть нереальная атмосфера какого-то гигантского карнавала. Но лица людей и на улице, и у стоек баров, и за столиками пивных — невеселые, глаза у них пустые. Безразлично и тупо смотрят они на экран телевизора, на котором беснуется военный министр Штраус, призывающий немцев выполнять свои союзнические обязательства по НАТО, и на очередном параде проходят «гусиным шагом» части бундесвера. Атмосфера реваншистского угара передана режиссером множеством метких деталей: это и телепередача, и песни в пивной, и спускаемые на воду на верфях Герлаха военные суда для НАТО, и тяжелые танки на железнодорожных платформах военного эшелона. Пожалуй, именно в этих хроникально достоверных сценах особенно проявилось операторское мастерство снимавшего фильм Роберто Джерарди.

Внезапно Франц оказывается перед зданием театра и с изумлением видит на фасаде портреты Гитлера, Геринга, Гиммлера — здесь идет антинацистская пьеса Бертольта Брехта «Карьера Артуро Уи», в которой сатирически представлен приход к власти нацистов. В пьесе играет Иоганна. Как во сне Франц входит в зал, и в ушах у него вдруг звучит речь фюрера...

После сильного нервного припадка Франц примиряется с отцом. Он окончательно подавлен, чувствует свою обреченность, ему не уйти от прошлого. Развязку ускоряет Лени: из ревности она открывает Иоганне, что брат ее виновен в страшных преступлениях, и та в ужасе отказывается с ним говорить. Тщетно старый Герлах пытается пробудить к жизни Франца, которого всегда мечтал видеть во главе своей фирмы. Он везет сына осматривать верфи, рассказывает ему о гигантском размахе дела. Но во Франце зреет мысль о самоубийстве. Его толкает к смерти уже не только сознание своей виновности, но и открывшееся перед ним ужасное противоречие между этим его сознанием вины, стремлением ее искупить и всем тем, что он видит вокруг себя в Западной Германии, где, забыв о прошлом, вновь вооружаются до зубов и мечтают о реванше. Не то случайно, не то намеренно он опрокидывает тележку подвесной дороги и вместе с отцом падает с огромной высоты, разбиваясь о палубу строящегося судна. Эта двойная смерть — возможно, и самоубийство и отцеубийство — аллегорична, как и многое в фильме: она вновь подчеркивает обреченность двух поколений фон Герлахов и всего их мира. Они обречены на одиночество и гибель самим ходом истории. (Поэтому-то нам и кажется более правильным переводить название пьесы и фильма именно «Альтонские узники», а не «Затворники из Альтоны», как встречалось в нашей печати: старик фон Герлах, Франц и Лени — узники прошлого, они не в силах из него вырваться, не они укрылись от истории, а история отворачивается от них.)

Не все равноценно в этом сложном произведении. В нем постоянно чувствуется внутренняя «борьба» между кинематографическими средствами выражения и театральной основой, между реалистическим дарованием режиссера и его попытками искусственно «модернизировать» действие и характеры в духе Сартра. Отсюда то нарушение стилистического единства,

о котором мы уже говорили. Насколько органически Де Сика удалось включить в фильм два отрывка из брехтовских спектаклей (их играют актеры знаменитого «Берлинер ансамбль», оказавшего итальянскому режиссеру немалую помощь в его работе), настолько чужеродными элементами оказались использованные в фильме рисунки Гуттузо и музыка Шостаковича. Удивительные по силе рисунки Гуттузо, изображающие зверства гитлеровцев, здесь выглядят театральной декорацией, лишь усиливают условность и литературность сцен на чердаке Франца. Странное впечатление на советского зрителя производит включение в музыку фильма отрывков из симфонии Шостаковича, посвященной 1905 году. Де Сика, видимо, по незнанию дважды или трижды использует траурную тему «Вы жертвою пали», которая у каждого из нас рождает совершенно определенные ассоциации, для того чтобы подчеркнуть обреченность мира Герлахов, отпеть его...

В этом фильме Де Сика изменил спокойной повествовательной манере, свойственной большинству его работ. Фильм снят в такой же яростной, страстной манере, что и первая его послевоенная картина «Шуша». Из области преимущественно моральных категорий драма Сартра перенесена постановщиком в область политическую и социальную. Это осуждение не только германского фашизма, но и его социальных и исторических корней, призыв не допустить его возрождения.

Не удивительно, что фильм «Альтонские узники» вызвал такую ярость у западногерманских реваншистов. Наша печать уже писала о свистопляске, поднявшейся в федеральной республике после выхода фильма. Фашистские листки всячески поносили Де Сика и Софию Лорен, призывая бойкотировать их фильмы. С этой травли создателей «Альтонских узников» и началась та кампания в некоторых западногерманских и западноберлинских газетах и журналах против прогрессивного итальянского кино, которая продолжается до сих пор.

Все это показывает, насколько современен и своевремен фильм «Альтонские узники», насколько справедливы слова Де Сика, с горечью констатировавшего по возвращении в Италию из боннской Германии: «Это ужасная страна, в которой люди забыли все, потому что они хотели забыть. Грязное прошлое еще там... Западная Германия и сейчас еще глубоко заражена нацизмом».

«Фильм поразительный по низости»

В свое время некоторые французские критики много шумели о так называемой «новой волне», усиленно рекламировали эту крайне пеструю и неопределенную по идейным устремлениям группу кинематографистов. Были охотники представить одного из лидеров «новой волны» Роже Вадима чуть ли не бунтарем против буржуазной морали....

Между тем Вадим был просто-напросто буржуазным модернистом. И вот к чему привели его модернистские вкусы и желание ответить на запросы снобистских кругов зрителей.

Роже Вадим и сценарист Роже Вайян заявили, что источником вдохновения для их нового фильма послужили романы, написанные в конце XVIII века пресловутым маркизом де Садом «Жюстина, или Невзгоды добродетели» и «Жюльетта, или Процветание порока». Фильм называется «Порок и добродетель».

Действие фильма происходит в конце минувшей войны. Сюжет вкратце таков. Жюльетта (Анни Жирардо) — любовница немецкого генерала, участника антигитлеровского заговора. Его отравляет в доме Жюльетты полковник СС Шендорф (Робер Оссейн). Жюльетта становится любовницей этого палача. Сестра Жюльетты добродетельная Жюстина (Катрин Денев) — жена участника движения Сопротивления, арестованного гестаповцами, но затем бежавшего из тюрьмы. Жюстина случайно оказывается свидетельницей убийства генерала. По распоряжению Шендорфа ее арестовывают и отправляют в романтический замок в Тироле, где нацистские главари предаются оргиям. Когда же кроткую Жюстину решают уничтожить, Жюльетта спасает сестру...

Прогрессивная французская печать подвергает уничтожающей критике этот возмутительно циничный и тлетворный фильм.

«Леттр франсэз» пишет: «Это фильм поразительный по вульгарности и низости; испытываешь буквально головокружение, наблюдая за падением (кубарем вниз) Роже Вадима...» Серьезные обвинения предъявляет этому фильму и Анри Маньян в «Либерасьон»: «Перенесение вымышленных приключений, рожденных сексуальной одержимостью и больным мозгом «божественного маркиза», в реальные рамки чудовищной трагедии, развязанной гитлеровцами, равноценно низведению этой трагедии до обычного патологического случая, тогда как нацистские гнусности проистекали от хладнокровного плана уничтожения людей. Так как в кино нельзя было воспроизвести все картины бесконечных извращений, измышленных де Садом, то из того, что принято называть «евангелием зла», остались на экране лишь нездоровые эпизоды, тошнотворные намеки и... плохой фильм».

«ТАК ДЕЛАЮТ КАНЦЛЕРОВ»

(ГДР)



«Полтора года мы были не только киноработниками, но и исследователями». Это признание находишь почти в любом интервью немецкого режиссера Иоахима Хельвига, чуть только речь заходит о документальной ленте «Так делают канцлеров». Он говорит об этом с гордостью, даже с какой-то наивной гордостью. И кажется порой, что лекция о новых материалах по истории карьеры двух последних германских канцлеров, прочитанная преподавателям высшей школы в аудитории Исторического университета, была для режиссера событием не менее радостным, чем премьера нового фильма. И, право, кадр, в котором по размытым и выцветшим строчкам письма, обнаруженного в банкирском сейфе, неторопливо и упрямо продвигается рука, вооруженная лупой, можно поставить как бы эпиграфом к ленте «Так делают канцлеров». К ленте, рожденной не только талантом и гражданским гневом кинематографистов, но и одаренностью и яростным упорством исследователей.

Надо сказать, что Хельвигу и его соавтору по сценарию юристу Вайсу пришлось немало потрудиться, немало поискать, прежде чем в их руках оказались неопровержимые документы, позволяющие ответить языком кино на вопрос: к а к делают канцлеров? Точнее, к т о делает этих обожествляемых приспешниками, прессой и радио германских канцлеров, кто, пользуясь выражением одного из историков немецкого фашизма, орудует за их спиной наподобие жрецов, находившихся за идолом Ваала в Вавилоне.

Хельвиг и Вайс не задавались целью дать исчерпывающую картину жизни политических кулис. Им важен был лишь один аспект: связи, тайные связи и того и другого героя фильма с немецким капиталом. Они хотели дать нам возможность увидеть и убедиться в том, что не только обербургомистр Кёльна Аденауэр, служивший верой и правдой еще кайзеру Вильгельму II, не позволял себе ни одного решения без резолюций деловых кругов, но и «рабочий вождь» Адольф Гитлер, обладатель членского билета «Германской рабочей партии» № 7, с первых же шагов на политической арене состоял на жалованье у стальных, газетных и т. п. королей.

Недаром же с такой настойчивостью следила камера за путешествием лупы по размытым и выцветшим строчкам письма, обнаруженного американцами в 1945 году в сейфе банкирского дома Штейн в Кёльне и представленного как вещественное доказательство на Нюрнбергском процессе.

«Сегодня на Западе,— напоминает диктор,— утверждают, что то был только проект письма, но мы показываем вам подлинники писем. Они лежат в Центральном архиве в Потсдаме. Они были написаны, были посланы и были зарегистрированы».

Эти письма, подготовленные президентом рейхсбанка — будущим финансовым диктатором нацистской Германии — Яльмаром Шахтом, были скреплены именами таких магнатов капитала, как Сименс, Тиссен, Крупп фон Болен... Они были направлены имперскому президенту Гинденбургу в ноябрьские дни 1932 года, когда нацистская партия катастрофически потеряла на выборах свыше двух миллионов голосов. И в них — в этих сугубо секретных посланиях президенту — было предложено (точнее, предписано) реорганизовать имперский кабинет и передать руководство «фюреру самой крупной национальной группы», то есть Адольфу Гитлеру.

И пока звучит за кадром дикторский голос, перед нами одно за другим возникают изображения этих почтенных и уважаемых людей. Они стремительно, из глубины экрана надвигаются на нас, все увеличиваясь и увеличиваясь в размерах, и каждый раз в этот миг нам слышится все нарастающий характерный зловещий посвист авиабомб...

Но это случилось уже всего за несколько месяцев до прихода Гитлера к власти. А раньше — в ту пору, когда он в своем неизменном плаще-дождевике metался с митинга на митинг, из города в город,— как вели себя банки, концерны, тресты?

Авторы фильма перелистывают перед нами и эту страницу истории, и тогда по экрану начинает медленно ползти угольный транспортер с несколько странным грузом — вместо каменного угля на нем горы кредиток, которые ссыпаются и ссыпаются в чью-то ненасытную мошну. И тут же перед нами вырастает фигура патриархального, словно сошедшего с обложки рождественского номера журнала, старца Кирдорфа — главы Рурского угольного синдиката, вручившего Гитлеру на тайной встрече в 1927 году 100 тысяч марок и аккуратно отчислявшего с той поры нацистам по 5 пфеннигов с каждой тонны угля, что ежегодно составляло около 6 миллионов марок. И Кирдорф, как свидетельствует фильм, был не одинок.

На что же шли эти деньги? Фильм приподнимает и эту завесу. Перед нами кадры нацистской хроники: под барабанный бой, с факелами шагают по ночной улице города отряды штурмовиков, самодовольные и сытые юнцы несутся наперегонки по полю, азартно подтягиваются на руках...

И снова те же позы, то же самое гимнастическое упражнение, только на лицах «спортсменов» что-то не заметно ни увлечения, ни азарта, да и лица у них далеко не первой молодости... Это — гим-

настика в концлагере, та самая тюремная гимнастика, которую на процессе бывшего «коричневого короля» Украины Эриха Коха бывшие заключенные определяли так: «Это были утонченные физические пытки для истощенных узников — их заставляли прыгать по-лягушечьи, падать и снова вставать... Гимнастика устраивалась несколько раз в день. После нее всегда оставалось несколько трупов».

Параллельный монтаж. Прием, живущий уже десятилетия, но по-прежнему сохранивший непосредственность, свежесть, силу эмоционального воздействия. И стоило режиссеру вспомнить о нем, как спокойная интонация историка сменилась темпераментной, гневной интонацией публициста, особо ощутимой тогда, когда речь идет о карьере Гитлера.

Секретно!— предупреждает экран. Этот ролик обнаружен в личном архиве фюрера, снят его личным фотографом в горном замке Гитлера Берхтесгадене, когда канцлер отдыхал в интимном кругу, дружески беседуя с Евой Браун, Герингом, Геббельсом, Риббентропом... Вот он довольно откинулся в кресле. Личный фотограф угодливо снимает крупным планом его вдруг ставшую задумчивой потасканную физиономию со склеротическими прожилками у глаз, а режиссер Иоахим Хельвиг решает пофантазировать, представить себе, о чем в этот миг хотелось — или, наоборот, не хотелось — вспоминать канцлеру германской империи.

И вот на давней фотографии, относящейся к 1919 году, мы обнаруживаем «величайшего германца» на улице Мюнхена. Он стоит рядом с патрулем рейхсвера в легком штатском пальто, зябко подняв воротник, чуть надвинув на лоб потертую шляпу, и очень уж напоминает... Но не будем спешить с такими обидными предположениями, тем более что последующие кадры переносят нас снова в архив, где сотрудник привычно достает из картотеки полицей-президиума Мюнхена личную карточку тайного агента рейхсвера Адольфа Гитлера, известного под кличкой Луд. В качестве шпика он и был направлен в одну из мюнхенских пивных на собрание некоей «Германской рабочей партии» и, завороженный средневековым фанатизмом ее программы, тут же пополнил число ее членов, получив билет № 7. И вот уже как первый оратор партии, называвшейся теперь национал-социалистской, он стремительно входит в нетерпеливо ожидавший его зал, и, сбросив на ходу неизменный плащ, начинает речь.

А теперь — редчайшие кадры!— выступление Гитлера в цехе. «Вот он — внешне человек из народа, простак, не правда ли?» — спрашивают нас авторы фильма. И, верно, сколько грубоватой и явно подкупающей определенную аудиторию простоты в том, как, поднявшись на деревянный настил, он панибратски приветствует кого-то в толпе, отпускает соленую (судя по реакции слушателей) шутку и дружески подмигивает фотографу, примостившемуся на кране: мол, снимай, парень, раз этого требуют интересы партии, но если б моя воля, то я...

А пока «барабанщик национальной Германии», как не без скромной гордости именовал себя Гитлер, распаляется все более и более, режиссер перелистывает перед нами обнаруженный не так давно альбом фотографий, на которых этот «человек инстинкта» тщательно отрабатывает перед зеркалом все свои неистовые истеричные позы. И эта серия фото двойной экспозицией идет на экране во время речи фюрера в цехе...

До сих пор мы рассказывали главным образом о том, как проанализирован авторами ленты путь к власти одного из германских канцлеров. А карьера другого? Как известно, письма, документы, фотографии не относятся к числу самых «киногеничных» объектов. Но, право, самый сильный момент кинорассказа об Аденауэре — это недавно обнаруженное в архиве прусского министерства внутренних дел его письмо гитлеровскому министру Фрику, начинающееся словами: «К нацистской партии я относился всегда чрезвычайно корректно и постоянно выступал против тогдашних официальных указаний министерства», а также комментарий, что в ответ на этот крик души Аденауэру была установлена нацистами достойная пенсия, что ему было выплачено 280 тысяч марок.

И все же рассказ о пути Аденауэра к канцлерскому креслу, хотя и занимает около половины фильма, оказался куда менее впечатляющ, он теряется на фоне предшествующих, «гитлеровских» частей.

Не совершен ли известный просчет при композиции ленты? Быть может, ее стоило строить не столько по историческому принципу, разматывая шаг за шагом клубок жизни того и другого героя, сколько публицистически? И тогда, пожалуй, не было бы этих начинающих утомлять повторов.

И еще об одном заставляет задуматься этот бесспорно интересный фильм — о трудностях, которые встают сейчас перед теми, кто работает в жанре «Документы разоблачают», если пользоваться терминологией Торндайков.

Первые работы Торндайков «Это не должно повториться», «Операция «Тевтонский меч», «Отпуск на Зильте» несли в себе несомненную новизну и материалов и художественных решений. Теперь же после документальных антифашистских лент кинематографистов ГДР, среди которых почетное место занимают работы Хельвига «Дневник Анны Франк» и «Дело Хойзингера», после известных фильмов «Майн кампф» («Кровавое время») и «Жизнь Адольфа Гитлера», когда уже многое из тайного тайных стало известно и даже привычно, требуется особая изобретательность, острота подхода к материалу. Ведь многие в свое время блестящие находки сейчас звучат как повтор, как цитата. К примеру, когда Хельвиг в «Дневнике Анны Франк» показал нам седовласого, представительного человека, с достоинством идущего по улице Дюссельдорфа,— коммерсанта Ханекера — и тут же продемонстрировал его фотографию в форме оберфюрера СС, в должности коменданта лагеря, где находилась Анна, в этом были неожиданность, возмущение, гневная радость: «пойман с поличным», «схвачен за руку». А сейчас, когда в фильме «Так делают канцлеров» на фоне компрометирующего письма медленно движется по тротуару его автор, а затем на фоне второго не менее компрометирующего письма опять идет по улице еще один автор, это уже не «забирает», потому что перед нами — отработанный прием. Вот почему нам кажется, что, создавая ленту под девизом «Документы разоблачают», надо искать, искать и искать не только новые материалы, но и новые пути их подачи, их осмысления. Что необходимо стремиться к тому, чтобы каждый кадр «стрелял», чтобы режиссер сочетал в себе одновременно добросовестнейшего историка-криминалиста и публициста-снайпера.

Бор. Медведев

«ПСИХО»
(США)



В номере, вышедшем перед началом Московского фестиваля 1961 года, журнал «Искусство кино» опубликовал ответы многих зарубежных журналов на вопрос редакции: какие фильмы, созданные в их стране за последние два года, они считают лучшими?

Среди отвечавших был вполне серьезный американский журнал «Филм куотерли», издаваемый Калифорнийским университетом. Лучшим редакция этого издания назвала последний (к тому времени) фильм Альфреда Хичкока «Психо».

Признаться, нас тогда это несколько озадачило. На Западе фильмами Хичкока принято увлекаться, за ними признаются высокие кинематографические достоинства, но не принято относиться к ним серьезно. Однако «Психо» произвел впечатление не только на редакцию «Филм куотерли». В мировой прессе он хотя и «не дотянул» до шедевра, шум все же произвел немалый.

Хичкок — последовательный, убежденный сторонник развлекательного кино. Если бы ему вдруг захотелось пооткровенничать, он, вероятно, сказал бы что-либо в таком роде: «Нечего валять дурака. В кино ходят развлекаться. Вот я вас и развлекаю. Плохо развлекаю? Неинтересно вам? Или в моих фильмах нет умения, выдумки?»

Будем и мы откровенны в этом воображаемом диалоге. Есть у Хичкока умение и выдумка. Но есть и еще одно свойство. Ловкость. Она тоже незаурядная. Впрочем, Хичкок далеко не всегда прибегает к этому инструменту. Большинство его фильмов — та или иная разновидность обычного детективного жанра, только что классом повыше. Но время от времени режиссер собирается с силами и создает нечто «серьезное». Это Большой Хичкок. Публика разражается шумными аплодисментами, а критика глубокомысленно погружается в анализ.

Пробиться сквозь плотно сплетенную оболочку художественной и логической аргументации, добраться до подлинной человеческой сути ядра хичкоковского произведения не так-то просто. Но вот смотришь один фильм, другой, третий,— и в какой-то момент секрет хичкоковской мистификации вдруг раскрывается. Ядра-то, оказывается, вовсе и нет. Есть только маленькое зернышко. И назначение всего этого, в сущности, пустотелого изделия — опять же развлечение.

Таковы наиболее популярные картины Хичкока, вроде «Ребекки» и «Головокружения».

Попробуем проследить, как рождаются эти первоклассные мистификации.

В «Психо» Хичкок берет быка за рога сразу же — в заглавных титрах. Он атакует нас звуковыми и изобразительными ассонансами. Титры возникают и движутся резкими толчками, буквы то распадаются, то снова выстраиваются в четкий ряд. Этими жесткими метаморфозами командует музыка — такая же резкая, тревожная.

И вот вслед за этим во внезапно наступившей тишине возникает светлый городской пейзаж. Обычный современный американский город. «Работает» здесь неожиданный переход к обычному. Панорамируя над крышами, камера подводит нас к одному из множества окон. Вторгается в комнату. В чрево этой, казалось бы, столь безмятежной жизни.

Следующая затем любовная сцена тоже, по существу, обычна. Но тональность ее тревожна: в комнате полумрак, аппарат пристально всматривается в скудную обстановку, в двух влюбленных. Напряжение постепенно спадает, в комнате поднимают штору, начинают одеваться, говорят о будничном. Мистическая тревожность проходит, всплывают тревоги обыденности. Но первые минуты уже достаточно зарядили нас, чтобы вся последующая обыденность воспринималась нами в беспокойном ожидании беды.

Влюбленные говорят о деньгах, которых им не хватает, для того чтобы устроить свою жизнь и быть вместе. Наконец Марион (так зовут девушку) уходит.

Приемная фирмы, где работает Марион. Появляется хозяин с подвыпившим заказчиком. Они договорились о строительных работах, которые выполнит фирма.

Заказчик доверительно, без всяких расписок вручает девушке пачку денег — сорок тысяч. Хозяин просит ее немедленно отнести деньги в банк: завтра суббота, и банк будет закрыт.

В момент, когда в руках заказчика появляются деньги, тревога снова выходит наружу. Она — в глазах Марион.

Девушка берет деньги и идет не в банк, а домой. Переодевается в дорогу. Вот она готова, остается только взять брошенный ею на кровать пакет с деньгами.

Секундное колебание. Камера, до того несколько раз многозначительно скользнувшая по пакету, останавливается на нем и замирает в ожидании. Кажется, что не Марион смотрит на пакет, а пакет на нее. В эту секунду пакет превращается в откровенный символ неодолимо притягательной силы, поглотивший судьбу человека.

Марион едет в машине. Рядом в сумке притаился пакет. Девушка изредка взглядывает на него. Она уже не принадлежит себе. Пакет ведет машину, управляет ее поступками. Воля парализована, сознание не руководит человеком, а лишь вслушивается в самое себя. Марион слышит голоса: говорит хозяин фирмы, узнавший о пропаже, говорит ее возлюбленный... Она слышит то, что неизбежно случится завтра, понимает трагическую безнадежность

своего положения. И ничего не может сделать. Она обречена.

Поездка длится долго, и почти все это время на экране одно лишь лицо девушки. Надо отдать должное Хичкоку и актрисе Джаннет Ли — эти кадры сделаны действительно превосходно и смотрятся с напряженным вниманием.

На дорогу спускается темнота. Начинается проливной дождь. По ветровому стеклу хлещут потоки воды и ослепительные фары встречных машин. Кажется, развязка наступит немедленно: столкновение может произойти в любой момент. Но... мастер знает свое дело — это не развязка, а только первая кульминация.

Из темноты выплывает неоновая вывеска загородной гостиницы. Машина тормозит.

Первая половина проблемы изложена. Под внешним покровом этого светлого и в общем-то банального мира таятся темные трагические силы. Впрочем, психоз Марион воплощает довольно обыденное проявление этих сил — злую власть денег. Но откуда же тогда этот все нарастающий патологизм в изображении вполне заурядной истории? В дальнейшем мы начинаем понимать, что патологизм формы предопределен здесь намерением автора посвятить свой рассказ явлению действительно остропатологическому по самой своей сути, его стремлением незаметно слить воедино здоровое и безнадежно больное, обыденное и невиданное.

Сквозь стремительно нахлынувший мрак, физический и духовный, дорога вывела Марион словно бы в иной мир — в мир мрачного психоза. Психоза, уже в чистом виде воплотившего в себе трагическую власть чувства над разумом и волей человека.

Тихий, маленький, пустой отель. Откуда-то из темноты появился хозяин — высокий худощавый парень. Руки засунуты в карманы, беспечная подпрыгивающая походка, обаятельная улыбка. Только при одном-двух поворотах в очертании его лица мелькает что-то зловещее.

Марион и Норман (его играет очень популярный сейчас в западном кино и на самом деле талантливый и своеобразный актер Энтони Перкинс) сразу почувствовали интерес друг к другу. Это похоже на инстинктивное взаимное сочувствие двух обреченных. После ужина Норман оставляет Марион и удаляется в свой дом на пригорке. Дом стар и мрачен. Выйдя на террасу, Марион слышит доносящийся из дома резкий старушечий голос, ревниво упрекающий сына за его долгий разговор с приезжей.

Девушка раздевается и идет в ванную. Она долго и с наслаждением моется под душем. Все кругом светлое, чистое. Но то, как застыла на этом вроде бы безмятежном плане камера, предвещает беду. Мы вместе с камерой неподвижно смотрим на Марион. И вот беда здесь, у нас за спиной. Камера огибает ванну, и мы видим прозрачную занавеску. Чья-то рука отдергивает ее. Марион дико вскрикивает: из темноты к ней шагнула страшная фигура женщины с поднятым ножом. Фигура, как автомат, взмахивает ножом и наносит удары. Стремительно перемежающиеся кадры огромного сверкающего клинка и извивающегося от ужаса и боли тела девушки. Наконец тело оседает, воронка захлебываясь, втягивает потоки крови...

Таковы стилистика и художественная методология этого «развлечения». Дальше вкратце происходит следующее.

Прибегает Норман. Он в ужасе. Но, быстро совладав с собой, начинает принимать меры, чтобы тщательно замести следы преступления.

На поиски Марион отправляются ее сестра и возлюбленный. Одновременно по следу идет частный детектив. Он пытается проникнуть в старый дом Нормана и сталкивается с той же таинственной фигурой старухи маньяка, и так же, как Марион, падает под ударами ее огромного ножа. В то же время сестра Марион и ее спутник случайно узнают, что мать Нормана умерла десять лет назад.

Действие снова подходит к кульминации. Сестра Марион незаметно для Нормана входит в его дом и, спустившись в одну из подвальных комнат, находит там сидящую к ней спиной старуху. От какого-то толчка кресло поворачивается: девушка оказывается лицом к лицу с мумией... В следующее мгновение в дверях вырастает фигура такой же старухи с ножом. Внезапная помощь останавливает занесенную старухой руку.

В борьбе спадает парик, и мы впервые заглядываем в лицо убийцы. Это — Норман.

Все разъясняется в заключительном эпизоде. Разъяснения вложены в уста психиатра, участвующего в следствии. Норман был под таким сильным деспотическим влиянием матери и его чувство к ней было так велико, что после ее смерти у него произошло раздвоение личности. Надев парик и женское платье, Норман полностью в нее перевоплощался...

Бывает ли такое в действительности? Возможно, ведь психопатология знает самые, казалось бы, невероятные случаи. Но здесь это «самое невероятное» очень ловко поставлено в ряд, в котором ему никак не должно быть места,— в ряд широких жизненных, общечеловеческих обобщений. В нем материализована реальная и здравая мысль о трагическом аспекте, который может принять сильное, всеобъемлющее чувство. Поверивший автору этого фильма (а судя по западной прессе, «проблематика» «Психо» многими воспринята совершенно всерьез) теряет чувство подлинного соотношения сил между нормальным и патологическим.

Хичкок развлекает. Патологическое происшествие он виртуозно раздувает до размеров общечеловеческой проблемы. Так ли уж безобидно подобное развлечение?

Ведь хочет Хичкок того или нет, фильм «Психо» (именно в силу его талантливости) приводит к выводу, что человек — игрушка в руках темных, неодолимых сил, заложенных в нем самом. Развлекая, Хичкок на этот раз пугает зрителя не только тем, *как* он рассказывает, но и тем, *что* он рассказывает.

Наряду с развлечением зритель хичкоковского фильма (а ведь он видит десятки и сотни подобных фильмов, созданных эпигонами Хичкока) получает каплю медленно действующего яда. Яда, убивающего в нем Человека.

А. Александров



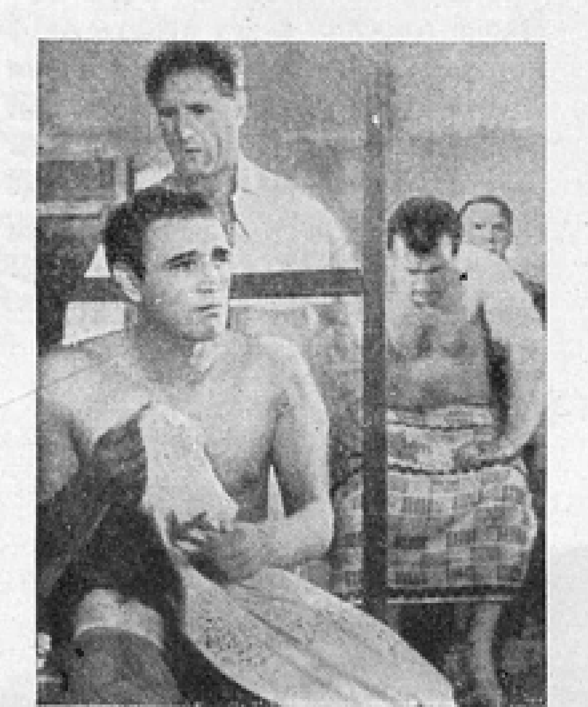
АНГЛИЯ

«Воробьи петь не умеют» — так называется фильм Джоан Литтлвуд. Это первая работа в кино известной театральной деятельницы, основателя и руководителя прогрессивного театра «Уоркшоп». Эта кинокомедия снималась почти целиком на натуре в рабочих кварталах Ист-Энда. Авторы сценария — Джоан Литтлвуд и Стивен Льюис (он же автор пьесы, взятой в основу фильма). Это трагикомическая история о матросе торгового флота, который, вернувшись из плавания, узнает, что старый дом его снесли, а жена живет в новой квартире с неким водителем автобуса. Фильм изобилует красочными жанровыми сценками, пронизан народным юмором.

●

Популярный комик Терри-Томас (известный по фильму «Карлтон-Браун — дипломат») исполняет главную роль в комедии Джорджа Поллака «Уморить или вылечить». По мнению журнала «Кине Уикли», это злая сатира на богатых бездельников — завсегдатаев модных курортов.

На экраны Англии вышел фильм «Эта спортивная жизнь». Режиссер Линдсей Андерсон. В главных ролях Ричард Гаррис (на фото слева) и Рейчел Робертс



БОЛГАРИЯ

— Человек не может умереть, если по-настоящему хочет жить,— эти слова Караджова, героя фильма «Смерти нет», определяют основную тему картины, которую ставят режиссеры Христо Писков (известный советским зрителям по фильму «Бедная улица») и Ирина Акташева. Сценарий Тодора Монова и Христо Сантова написан на основе романа Тодора Монова.

Действие фильма происходит в одном из шахтерских поселков сегодняшней Болгарии. Это история жизни передового рабочего, внешне грубого, неотесанного, но страстно любящего жизнь, любящего людей. На шахте — обвал. Караджов спасает пострадавших, но сам при этом погибает. Во имя жизни других он жертвует своей жизнью.

В главных ролях снимаются Петр Слабаков, Катя Чукова, Джоко Росич, Меди Димитрова.

На студии художественных фильмов идет работа еще над несколькими новыми кинопроизведениями: «Черная река» (сценарий Николы Тихолова, режиссер Захарий Жандов) трактует проблемы из жизни современной болгарской семьи. Режиссер Янко Янков по собственному сценарию снимает фильм «Непримиримые», время действия которого — годы второй мировой войны. Над новыми фильмами работают также режиссеры Людмил Кирков и Борислав Шаралиев.

ДАНИЯ

Как сообщает журнал «Косморама», компания «Нурдиск фильм» готовит экранизацию книги известного датского писателя Ганса Шерфига «Пропавший чиновник» (сценарий Альберта Мертца). Главную роль будет исполнять Хельге Кьерлуфф-Шмидт.

ИСПАНИЯ

«Официальная газета» объявила о новых драконовских мерах против тех произведений кино, которые будут сочтены оскорбительными для католической церкви. Запрещаются фильмы, которые «оправдывают» самоубийство, дуэли, развод, внебрачную любовь. Не разрешается также показывать «расовую и классовую борьбу». Цензуре даны полномочия запрещать демонстрацию фильмов, «атакующих католическую церковь, фундаментальные принципы испанского государства, национальное достоинство, внутреннюю и внешнюю безопасность Испании и личность главы государства».

ИТАЛИЯ

В Италии с успехом прошла премьера фильма «Новое на Востоке» («Без железного занавеса»), созданного совместными усилиями студии «Мосфильм» и итальянских фирм «Наполеон-фильм» и «Галатея».

Это первая совместная работа советских и итальянских кинематографистов.

Авторы фильма поставили перед собой задачу рассказать о жизни советского народа, о его успехах, достигнутых после Октябрьской революции, о трудностях и радостях, которые переживают советские люди в быту: в общем, представить жизнь страны без прикрас, объективно, глазами друзей. Этот цветной широкоэкранный, художественно-документальный фильм снимался в СССР в течение 1961—1962 годов.

Над картиной работала большая группа советских и итальянских кинематографистов: писатели Георгий Мдивани, Эннио Де Кончини, Элиана Де Сабата, Маурицио Феррара, режиссеры-постановщики Ромоло Марчеллини, Леонардо Кортезе, Тамара Лисициан,



операторы В. Домбровский, С. Вронский, В. Листопадов и другие.

Итальянская пресса с большой теплотой отзывается об этой картине. Газета «Унита» посвятила анализу фильма «Новое на Востоке» редакционную статью, которая заканчивается следующими словами: «Этот оптимистический фильм не только позволил нам совершить путешествие по стране, стремящейся к миру, прогрессу, благосостоянию, не только познакомил нас с историческими предпосылками ее бурного развития и дружбы разных национальностей Советского Союза, этот фильм познакомил зрителей также с духовным миром народа, который страстно стремится к миру и дружбе во всем мире».

Прогрессивный журнал «Ринашита» также посвятил фильму большую статью, в которой высоко оценивается его идейная и художественная направленность. «Авторы показали широкую панораму жизни страны, живописную природу, грандиозные стройки и картины быта советских людей, доселе нам мало известные... Во всем помогает разобраться очень умный и беспристрастный комментарий».

На фото внизу — съемочная группа «Новое на Востоке» на новогодней елке в Кремле среди участников съемки.

●

Итальянские кинематографисты и любители кино чтут память советского режиссера и теоретика кино Всеволода Пудовкина, труды и фильмы которого оказали немалое влияние на развитие прогрессивного киноискусства Италии. В Риме в библиотеке имени Антонио Банфи в связи с десятилетием со дня смерти Пудовкина состоялся вечер, на котором с большим докладом о его творчестве выступил прогрессивный киновед Фернальдо Ди Джамматео. Вечера памяти Пудовкина прошли также в римском киноклубе имени Чаплина и в киноклубах других городов.

●

Итальянская печать уже давно сообщала о намерении режиссера Луиджи Коменчини экранизировать популярный в Италии роман писателя Карло Кассолы «Девушка Бубе», в котором рассказывается о любви простой итальянской девушки Мары и подвергающегося преследованиям бывшего партизана Бубе. Однако Коменчини в течение долгого времени никак не мог подобрать непрофессиональную исполнительницу на роль Мары. Наконец режиссер остановил свой выбор на известной актрисе Клаудии Кардинале. Молодая актриса в связи с этим заявила журналистам, что участие в этом фильме «имеет поистине решающее значение» для ее артистической карьеры.



В фильме «Овечий сыр», который поставил режиссер Пьер Паоло Пазолини, одну из ролей играет Орсон Уэллс. На фото: рабочий момент съемки фильма. Слева — Уэллс, крайний справа — Пазолини

●

Под нажимом общественности, выражавшей острое недовольство деятельностью организаторов Международного кинофестиваля в Венеции, директор фестиваля Доменико Мекколи подал в отставку. Новым директором стал прогрессивный кинокритик и сценарист Луиджи Кьярини, автор известной советскому читателю книги «Сила кино». Очередной фестиваль в Венеции состоится 24 августа — 7 сентября и должен стать, по заявлению Кьярини, «показом кинематографии как искусства в подлинном смысле слова».

●

Рим эпохи Марка Аврелия заново выстроен архитекторами Венерио Коласанти и Дж. Муром... в 25 километрах от Мадрида. Декорация для суперколоссального фильма «Падение Римской империи» обошлась финансирующим его постановку итальянским фирмам примерно в полтора миллиарда лир. Фильм ставит Энтони Манн. Императора-философа Марка Аврелия будет играть Алек Гиннес, роль его дочери — София Лорен. Ее гонорар — миллион долларов. Считается, что подобные фильмы могут принести прибыль только в том случае, если публика будет знать о колоссальных расходах на постановку.



ПОЛЬША

Годы второй мировой войны. С эшелона, идущего из Венгрии в Освенцим, бежит группа заключенных. Единственное место, где могут спрятаться беглецы,— стога сена, выделяющиеся на заснеженном поле.

Разъяренные фашисты организуют охоту на безоружных людей. Так начинается один из эпизодов нового фильма «Загонщик» режиссеров Эвы и Чеслава Петельских, который они ставят по сценарию Романа Братного. Оператор Стефан Матьяшкевич. В главных ролях: Бронислав Павлик, Мария Ваховьяк, Вацлав Ковальский, Рышард Петруский и другие.

ПОРТУГАЛИЯ

Молодой португальский режиссер Эрнесто Де Суза поставил фильм «Дон Роберто». Дон Роберто в Португалии — то же, что у англичан Панч, у русских — Петрушка и т. д. В фильме рассказывается драматическая история любви двух простых людей — бродячего кукольника Жоана (Рауль Солнадо) и безработной девушки Марии (Глисина Квантим). В финале, собрав свои жалкие пожитки, Жоан и Мария уходят из разваливающейся хибары, в которой они жили, уходят «в никуда». Но зритель понимает, что это не конец, не безнадежность, хотя финал фильма, в сущности,— сознательная цитата из «Новых времен» Чарли Чаплина.

«Это событие в истории кино, что из страны, долгое время молчавшей и отсутствующей в кинематографии, к нам пришел этот трогательный, искренний, правдивый фильм»,— пишет Жорж Садуль в «Леттр франсез».

США

Эбби Манн, автор сценария фильма «Суд в Нюриберге», заявил в интервью представителям печати, что, по его мнению, истинная слава Голливуда была в прошлом связана с такими значительными фильмами, как «Я беглый каторжник», «Случай в Окс-Бау» и другие. А ныне, добавил Манн, девяносто процентов кинематографистов, работающих в Голливуде, стремятся создавать легковесные безделушки, не имеющие ничего общего с проблемами нашего времени.

●

Журнал «Филмз ин ревью» подвергает уничтожающей критике новый фильм режиссера Джозефа Стрика (одного из авторов «Гневного ока»). На этот раз Стрик выбрал в качестве литературного первоисточника своего фильма пьесу французского драматурга-экзистенциалиста Жана Женэ «Балкон», действие которой происходит в публичном доме.

Журнал пишет:

«Его (Жана Женэ) бесстыдное потворствование самым худшим сторонам человеческой натуры

КАК ДЕЛАЮТСЯ ФАЛЬШИВКИ

Не так давно радиостанция «Свободная Европа», которая вот уже больше десятка лет отравляет мировую атмосферу подстрекательскими выступлениями против стран социализма, несколько изменила стиль своих передач. Такое же изменение методов можно наблюдать и в газетных статьях, в радиопередачах, фильмах и телевизионных передачах. Это объясняется тем, что интерес широких масс на Западе к странам социализма увеличивается и откровенно лживая пропаганда против социалистических стран плохо действует.

Например, одна из американских газет опубликовала статью под названием «Прогулка по Будапешту». Корреспондент начал с того, что рассказал о строительстве новых домов, о красивых улицах, о большом количестве легковых машин, убеждая тем самым читателя в своей объективности и честности. Только после этого корреспондент перешел к рассказу о массовых арестах, свидетелем которых он якобы являлся, о патрулирующих ночью по главной улице броневиках,— тем самым обливая чистые улицы Будапешта самой грязной ложью.

К подобным методам прибегло и Телевизионное общество Западной Германии в передаче репортажного фильма, рассчитанного на целый час. Материалы для фильма были изготовлены с помощью венгерских официальных органов, введенных в заблуждение Телевизионным обществом, злоупотребившим их доверием.

Почти треть этого фильма объективна, еще одну треть можно назвать симпатизирующей (показано студенческое общежитие, и даны интервью с живущими в нем детьми рабочих и интеллигенции), и только после этого следует («исключительно из любви к правде» — как сообщает об этом комментатор) финал. Картина раннего утра на улице Непкёзтаршашаг комментируется текстом: «В субботний полдень улица выглядит так, как будто здесь еще не изобрели автомобиль». Потом показывают мотоцикл с номером, начинающимся буквами КП, и комментатор сообщает, что в Венгрии право иметь машины принадлежит только членам Коммунистической партии. И, наконец, показывается один из прекраснейших памятников искусства — церковь святого Матьяша, снятая сквозь решетку окружающих ее лесов (церковь ремонтировалась), а комментатор с иронией сообщает: «В Венгерской Народной Республике существует свобода религии».

Таких примеров можно привести множество. Одна французская киностудия всунула в репортаж «Посмотрим на Будапешт» Кукши, героя старого фильма «Где-то в Европе». Мальчик, исполняющий эту роль, лежит на земле, а комментатор объявляет: «Умерший с голоду ребенок в социалистической Венгрии».

Ласло БОКОР, кинорежиссер

Будапешт



если и представляет интерес для нормальных людей, то только потому, что показывает, до какого предела деградировала определенная часть западной интеллигенции...

К счастью, — продолжает журнал, — «Балкон» отличается столь скверной сценарной основой, столь низким уровнем актерской игры, режиссуры, операторской работы и монтажа, что им способны заинтересоваться только невротики и сексуально извращенные личности».

●

Ингрид Бергман и Энтони Куин будут исполнять главные роли в фильме «Визит» (по пьесе швейцарского драматурга Дюренматта «Визит пожилой дамы»). Для постановки фильма приглашен известный западногерманский режиссер Бернгард Викки.

●

Новый фильм Джона Кассавитиса «Ребенок ждет» поставлен по телепьесе Эбби Манна (он же автор сценария). Продюсер фильма Стенли Крамер. Фильм рассказывает о недостатках системы школьного образования в США, в частности о тяжелом положении в интернатах для умственно отсталых детей. В главных ролях Джуди Гарланд и Берт Ланкастер. Кассавитис заявил, что он собирается ставить исключительно реалистические фильмы.

«Ребенок ждет». В центре — Джуди Гарланд



●

Под названием «Великая погоня» выпущена на экран киноантология, в которую вошли отрывки из немых фильмов. Сюда включены самые удачные эпизоды с погоней из таких картин, как «Большое ограбление поезда» Эдвина Портера, «Далеко на Востоке» Гриффита (с участием Лилиан Гиш и Ричарда Бартельмеса) и другие. В фильме можно увидеть многих знаменитых актеров периода немого кино: Дугласа Фербенкса, Уильяма Харта, Бестера Китона и других. Авторы антологии Поль Киллиан и С. Таррел.

●

Как известно, еще в 1949 году режиссер Жюль Дассен был лишен возможности работать в Голливуде: он попал в так называемые «черные» списки. Дассен был безработным до 1954 года и снова выдвинулся в ряды ведущих режиссеров лишь в 1957 году, поставив во Франции фильм «Тот, кто должен умереть», удостоенный премии на Каннском фестивале. Дассен побывал недавно в Нью-Йорке, где с успехом идут сейчас его картины «Федра» и «Никогда в воскресенье». И все же Дассен до сих пор не имеет возможности работать в США. Как заявил режиссер, позорные «черные» списки Маккарти в Голливуде все еще в силе.

●

Вот что сказал известный актер Марлон Брандо в интервью корреспонденту американского журнала «Тайм»:

«Вы помните день, когда умерла Мерилин Монро? В этот день никто не работал, у всех на лицах было одинаковое выражение и одна мысль у всех: «Как могла молодая здоровая женщина, имея такой успех, такую славу и столько денег, покончить с собой?» Никто не мог этого понять, потому что все ее достижения — это именно то, о чем мечтает каждый...

Я добился успеха... Вот я тот типичный паренек из небогатой семьи, не получивший даже среднего образования, который пошел путем индивидуализма и преуспел. Я послушал веление моей страны, сказавшей мне:

«Ступай, юноша! Ты добьешься своей цели!»

Все это ложь и обман. И тягчайшее разочарование!»

ФЕДЕРАТИВНАЯ РЕСПУБЛИКА ГЕРМАНИЯ

Режиссер Вольфганг Штаудте (ФРГ) заканчивает работу над новой экранизацией пьесы Бертольта Брехта «Трехгрошовая опера».

●

Журнал «Фильмкритик» в одном из последних номеров сообщает любопытные данные о нынешнем состоянии кинопроизводства в ФРГ.

Автор статьи пишет:

«Благословение в виде двух миллионов немецких марок снизошло недавно из налогового фонда федеральной республики на корчащуюся в предсмертных судорогах западногерманскую кинематографию. Министр внутренних дел ФРГ, в прошлом году так сурово говоривший об упадке немецкой кинематографии, вручил чеки на 200 тысяч марок продюсерам фильмов «Рыжая», «Что вы скажете о Констанце?» и «Тоннель 28» и на 50 тысяч марок ранее премированным фильмам



«Люди в отеле» и «Шахматный игрок». В каждом из этих фильмов ярко выражены те особенности, которые привели западногерманскую кинематографию к упадку: политический оппортунизм («Тоннель 28»), псевдолитературные тенденции («Рыжая» и «Шахматный игрок»), бессмысленное любование роскошью («Люди в отеле»), ни к чему не обязывающие безмозглые фарсы («Что вы скажете о Констанце?»).

Комиссия по распределению премий таким образом поддерживает те тенденции в кинематографии ФРГ, которые потерпели полное банкротство, и художественное и экономическое. Впервые комиссия выделила шесть премий за сценарии. Авторы премированных сценариев хорошо известны: среди них старый сноб Грегор фон Реццори, автор школьных радиопередач (ранее сотрудничавший в министерстве Геббельса) Франк Леберехт, специалист по антисемитской и антикоммунистической пропаганде Г. Т. Бухгольц. Только какая-то необыкновенная метаморфоза может помочь подобным авторам способствовать ликвидации катастрофического положения в кинематографии ФРГ. На фоне всех этих имен, отмечает автор статьи, единственная премия, выданная молодому автору Деттену Шлейермахеру, звучит как издевательство».

ФРАНЦИЯ

Премьера фильма Фредерика Россифа «Умереть в Мадриде» была, как известно, «отложена» французскими властями по требованию правительства Франко. В фильме в весьма неприглядном виде показана «деятельность» франкистов во время гражданской войны в Испании.

Однако, несмотря на этот запрет, фильму «Умереть в Мадриде» была присуждена премия Жана Виго — одна из наиболее почетнейших во французской кинематографии.

Французская печать сообщает, что только совсем недавно запрет на фильм Россифа был снят, и картина вышла на экраны страны.

●

В новом документальном фильме режиссера Люсьена Жюлена «Открытие Бретани» рассказывается об огромных усилиях, которые затрачивают жители французской провинции Бретань в упорной борьбе с тяжелыми природными условиями.

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

Пятый фестиваль чехословацких фильмов, проходивший в городе Усть-на-Лабе, закончился присуждением почетных грамот лучшим фильмам года.

Почетной грамоты удостоился фильм Зденека Бриниха «Эшелон из рая» — за боевой гуманизм, художественное мастерство и новый подход к отображению судеб людей в годы второй мировой войны.

Фильм является настоятельным предостережением против угрозы фашизма.

Почетные грамоты присуждены также фильму режиссера Петера Солана «Боксер и смерть» за современность форм отображения и реализм, с которым рассказывается о происшествии периода второй мировой войны; фильму режиссера Штефана Угера «Солнце в сети» за удачный художественный эксперимент, который с помощью новых средств рисует облик сегодняшней чехословацкой молодежи (этому фильму была присуждена также премия чехословацкой кинокритики за 1963 год); фильму режиссера Ярослава Балика «Смерть Тарзана» — за убедительную и художественную обработку политически актуальной темы в форме сатирического гротеска; фильму режиссера Карела Кахини «Головокружение» — за своеобразие и современность в показе эмоционального пробуждения человека; фильму режиссера Иво Новака «Зеленые горизонты» — за правдивое отображение современной жизни на селе и, в частности, за создание образа положительного героя нашего времени. Кроме того, жюри фестиваля присудило почетную грамоту по категории фильмов для детей и молодежи произведению режиссера Вошмика «Аничка идет в школу».

●

Советские художественные, документальные, научно-популярные фильмы становятся важным средством для знакомства трудящихся братской Чехословакии с жизнью народов СССР.

Свыше 31 миллиона зрителей, то есть каждый пятый посетитель кинотеатра, просмотрели в прошлом году советские фильмы. Недавно в Праге состоялся семинар, посвященный обмену опытом по работе с советскими кинофильмами.

●

Новый чехословацкий фильм «Русалка», поставленный по одноименной опере Антонина Дворжака,— третья по счету экранизация оперных произведений чехословацких композиторов. Первой была экранизация «Проданной невесты» Бедржиха Сметаны в 1933 году. В 1956 году режиссер Вацлав Кршка поставил по опере Сметаны фильм «Далибор» (демонстрировавшийся и на советских экранах).



«ТЬЕМПО ДЕ СИНЕ»

(Аргентина)

Около трех лет назад к многочисленным кинематографическим журналам, выпускаемым почти во всех странах мира, прибавился еще один — «Тьемпо де сине», орган киноклуба Аргентины.

Что представляет собой этот журнал? В отличие от многих других кинематографических изданий, здесь нет бульварных сплетен, биографий кинозвезд, скандальных историй.

В каждом номере журнала помещаются статьи о новых аргентинских и зарубежных фильмах, репортажи с кинофестивалей, беседы с выдающимися деятелями мирового киноискусства, отрывки из наиболее интересных сценариев. В последних выпусках под рубрикой «Словарь нового поколения кино Аргентины» печатаются биографии молодых режиссеров, сценаристов, операторов и кинокритиков. Кроме того, журнал из месяца в месяц публикует заметки, знакомящие читателя с историей мирового кино, начиная со времен Люмьера.

Совершенно естественно, что основное внимание журнал уделяет вопросам национального киноискусства. «Вот уже в течение долгих лет наше кино пытается найти свое лицо,— пишет журнал.— Раньше аргентинская кинематография была своего рода кухней, где изготовлялись буржуазные мелодрамы, носившие характер полулюбительских фильмов». (Как видите, аргентинцы в высшей степени критически относятся к своим прежним работам.) «Анализируя нашу действительность, мы убеждаемся, насколько необходимо нам критическое осмысление ее. Наше новое кино должно чувствовать свою творческую и прежде всего человеческую ответственность перед зрителем. Мы должны говорить правду новым языком кино... Мы должны отвечать насущным потребностям нашего народа. Мы должны устанавливать активные связи со зрителем, который поддержит нас в нашем стремлении к максимальной искренности». Так формулирует журнал задачи мастеров отечественного киноискусства в статье «Пути нового аргентинского кино».

Новое в аргентинском кино — это, судя по журнальным статьям, последние работы маститого Леопольдо Торре-Нильссона и молодых режиссеров Куна, Муруа, Коона, Фельдмана, Виньяса.

К числу лучших аргентинских фильмов последнего времени журнал относит фильм Давида Хозе Коона «Три раза Анна», пользующийся большим успехом в стране. Журнал печатает статью «Внутренний мир Давида Хозе Коона», где подвергает разбору этот и предыдущие фильмы молодого режиссера.

До того как окончательно связать свою судьбу с кинематографом, Коон завоевал известность как писатель, драматург и кинокритик. Он написал серию рассказов «Негритянский цикл улицы» (1954), две пьесы (1955, 1956). В 1950 году он снял свой первый короткометражный фильм «Стрела и компас». Этот фильм, снятый на 16-*мм* пленке, по ритму, ракурсам, по движениям камеры и, главное, по настроению, был подражанием авангардистским фильмам Луи Деллюка. В той же манере был сделан и документальный короткометражный фильм «Буэнос-Айрес» (1959), принесший ему широкую известность. Как пишет автор статьи, оба эти фильма были чересчур импрессионистскими, им не хватало объективного взгляда на действительность. Но, несмотря на многочисленные недостатки, эти фильмы позволяли многого ждать от Коона в будущем.

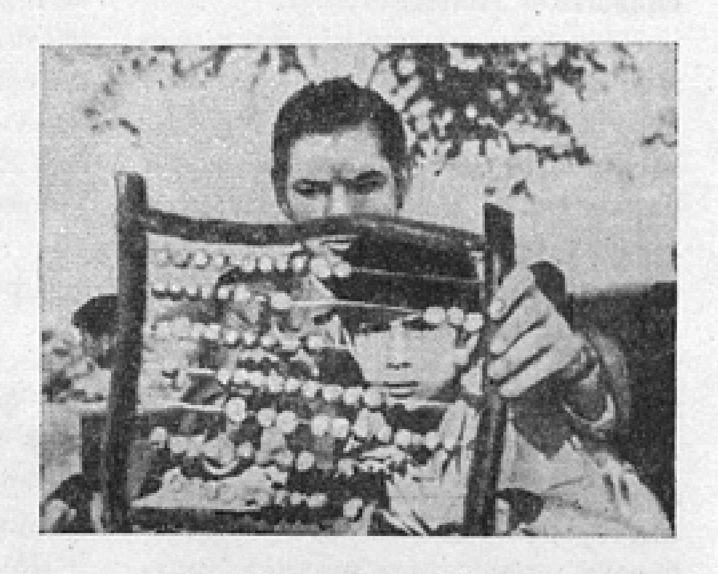
Фильмом «Три раза Анна», утверждает автор статьи, Коон оправдал возлагавшиеся на него надежды. Эта картина состоит из трех сюжетно не связанных эпизодов, в которых единственно общим является имя Анна — так зовут трех разных героинь из каждого эпизода.

«Это просто три рассказа о молодых людях наших дней, в которых узнает себя наша молодежь. Проблему фильма я не считаю ни экономической, ни политической, но безусловно социальной» — так пишет о своем фильме сам режиссер.

Проблемы, связанные с жизнью молодежи, интересуют и режиссера Куна в его фильме «Молодые старики». В фильме «Наводнение» режис-

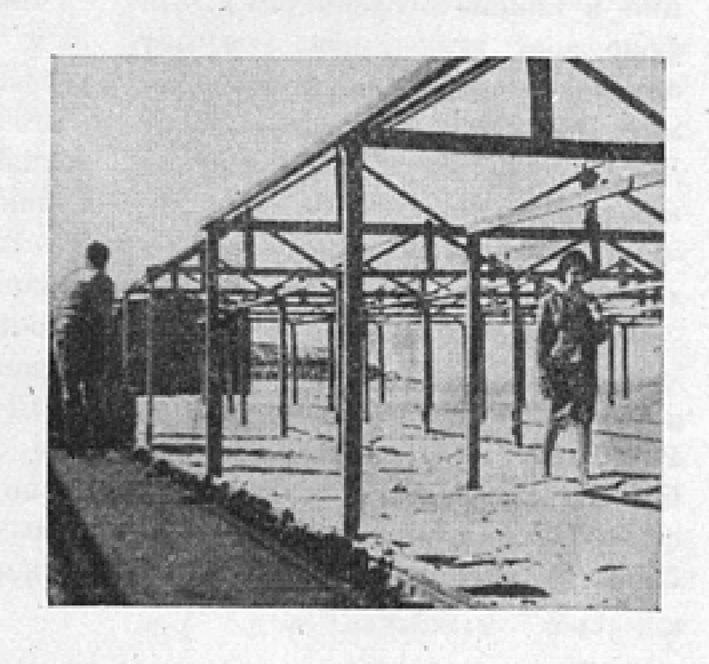


«Три раза Анна»



«Шунко». Режиссер Лаутаро Муруа

«Молодые старики». Режиссер Родольфо Кун. Рабочий момент



сера Бирри (фильм был показан на прошлогоднем фестивале в Сан-Франциско) особенно сильно прозвучали социальные мотивы. Несмотря на трагичность ситуации, фильм полон юмора.

Надо сказать, что «Тьемпо де сине» ориентируется на подготовленного читателя и зрителя, который уже видел тот или иной фильм и успел составить о нем собственное мнение. Поэтому в критических статьях почти не пересказывается содержание фильма, а, главным образом, рассматривается его стилистика, отдельные компоненты, место картины в творчестве того или иного мастера, ее значение для аргентинского кино.

«Ваше мнение об аргентинском кино?» — такой вопрос можно встретить почти во всех беседах с крупнейшими кинорежиссерами мира, регулярно публикуемых журналом. Интересно привести несколько ответов.

Режиссер Франсуа Трюффо отвечает односложно, не вдаваясь в подробности: «Три раза Анна», «Алиас Гарделито» — неплохие фильмы».

Бардем высказывает свое мнение о документальных короткометражных фильмах: «Мне кажется, они страдают, с одной стороны, большой отдаленностью от действительности, а с другой — злоупотреблением кинематографической формой».

Зато Делмеру Дайвзу нравится именно то, что молодые аргентинские мастера очень точно чувствуют кадр, где нет ничего лишнего, ничего необоснованного. Родригеса привлекают в аргентинских фильмах поиски собственного стиля, современность тематики, прогрессивная направленность.

Значительное место в каждом номере журнала занимают статьи, посвященные проблемам зарубежного кино. При всем различии оттенков и мнений авторы статей высоко оценивают фильмы тех художников, творчество которых отражает современную действительность. Это видно и из опубликованного в девятом номере журнала перечня лучших зарубежных фильмов из числа показывавшихся на экранах Аргентины в течение истекшего года. Выбор членов редколлегии «Тьемпо де сине» пал на следующие фильмы: «Рокко и его братья» Висконти, «Приключение» Антониони, «Баллада о солдате» Чухрая, «На последнем дыхании» Годара, «Жить» Куросавы и «Долгая ночь 1943 года» Ванчини.

Голливудские фильмы подвергаются в журнале серьезной критике за отрыв от действительности. Автор статьи «Где же реализм в американском кино?», сравнивая американские картины двадцатых—тридцатых годов и такие послевоенные фильмы, как «Лучшие годы нашей жизни» Уайлера и «Бумеранг» Казана, с нынешней продукцией Голливуда, делает заключение: «Сегодня слово «реализм» считается в Голливуде бранным словом, так же как и понятия «социальная тема» и «антиконформизм» ... Странно,— пишет далее автор,— что даже молодых режиссеров волнуют преимущественно сексуальные темы, различные крушения поездов и машин. Эти боевики представляют собой размалеванные картинки в «техниколоре», очень далекие от правды жизни».

«Правда жизни» — этим критерием авторы статей в «Тьемпо де сине» часто поверяют произведения отечественных и зарубежных мастеров. Автор статьи о Брессоне считает, что знаменитый французский режиссер принадлежит к тем мастерам, которые упорно добиваются правдивого отображения мира. Его фильмы сложные и очень разные. Это сгустки его напряженных раздумий о современности.

Основная мысль автора статьи о «Рокко и его братьях» лучше всего, пожалуй, выражена в ее названии — «Чиро и его братья». Фильм Висконти, утверждает автор статьи Роберто Расчелья, страшен, но не трагичен, ибо в нем есть пролетарий Чиро, а Чиро, как и Висконти, верит в человеческую справедливость, в лучшее будущее. Висконти марксист, и нельзя по-настоящему понять его фильм, если не заметить, что наряду с Рокко и Надей, носителями христианской философии всепрощения, в нем есть Чиро — носитель марксистской идеологии.

Высокую оценку дает журнал советским фильмам, в частности «Балладе о солдате», «Чистому небу», «Миру входящему». «Картины эти отличаются новизной стиля, значительностью темы, обаятельным лиризмом и поэзией».

«В чем ваше кредо как режиссера?» — спрашивает сотрудник журнала у Хуана Бардема. «Я реалист»,— кратко отвечает тот. Можно спорить и не соглашаться с отдельными оценками и суждениями, высказываемыми авторами статей в «Тьемпо де сине», но нельзя не приветствовать «кредо» журнала, ведущего последовательную борьбу за реализм в киноискусстве.

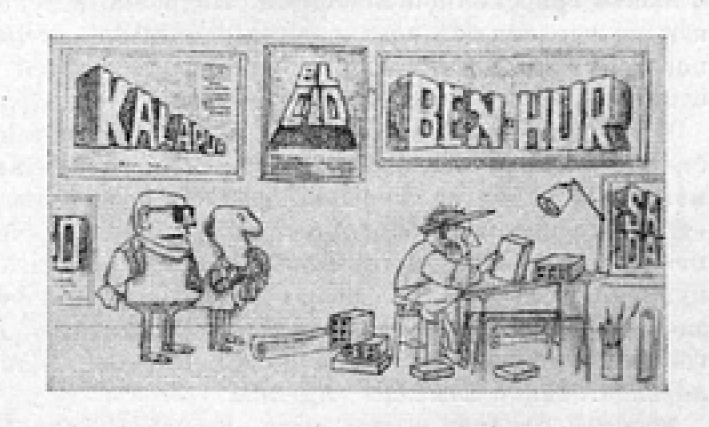
М. ГОЛДОВСКАЯ



«Мой любимый Буэнос-Айрес»

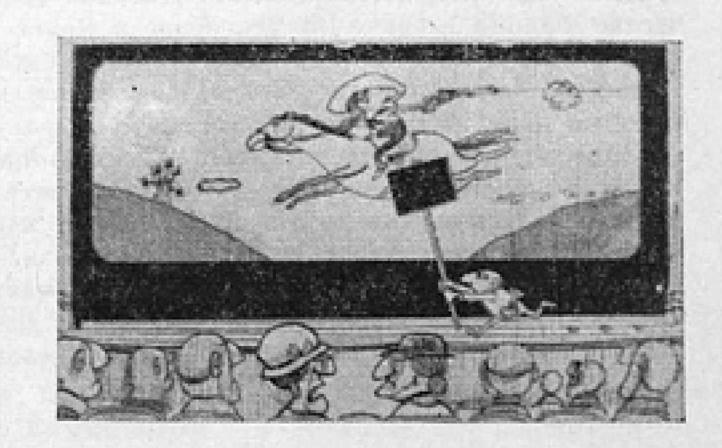


«Те, кто за столом № 10»



Кирпичи суперпродукции

Вестерны и цензура





«КИНО»

(Чехословакия)

В чехословацком двухнедельнике «Кино» основное место занимают иллюстрации и информация о новостях кино. Объемистых статей «Кино» вообще не печатает.

Но, как известно, размер статей далеко не всегда прямо пропорционален глубине содержания. И в небольших по объему статьях журнала «Кино» порой поднимаются серьезные проблемы. Такова, например, статья делегата XII съезда Коммунистической партии Чехословакии сценариста Яна Прохазки или статья С. Звоничка об изображении рабочего класса в чехословацких фильмах. Автор анализирует причины ряда неудач чехословацких киноработников в воплощении на экране образа передового чехословацкого рабочего наших дней.

Естественно, что больше всего внимания уделяется отечественной продукции и что особый интерес вызывают фильмы о современности. Рецензент журнала В. Вондра отмечает, например, новый удачный фильм режиссера Иво Новака по повести Яна Прохазки «Зеленые горизонты», посвященный жизни современной деревни. Это фильм «с достоверным непатетическим и неприкрашенным положительным героем». Достижением считает журнал и словацкий фильм «Воронья дорога», герои которого проводят электричество в отдаленную деревушку. Этот фильм — первая самостоятельная работа режиссера М. Голлы и сценариста П. Филана.

Чехословацкое кино уделяет много внимания жизни современной молодежи, поискам ею жизненного пути. Журнал рассказывает о постановке нового фильма на эту тему «В сентябре этого года». Режиссер фильма Франтишек Даниэль использует прием скрытой камеры, стремясь запечатлеть сцены повседневной жизни городка Градца Кралева.

Съемочная группа режиссера Карела Кахини снимает в отдаленном горном местечке фильм «Головокружение», также рассказывающий о труде и любви современной молодежи. Подробно рассказано в журнале о том, как осуществлялась экранизация одного из интереснейших произведений последних лет романа П. Мнячко «Смерть зовется Энгельхен» о событиях словацкого восстания 1944 года (режиссеры Кадар и Клос).

Конечно, новый кукольный и мультипликационный фильм такого блестящего художника, как Иржи Трнка, не может не привлечь особого внимания. И репортер журнала подробно рассказывает о съемках фильма «Кибернетическая бабушка». Это «чудо техники», нечто среднее между роботом и зубоврачебным креслом, призвано воспитывать девочку, родители которой не имеют для нее времени. Эта остроумная фантазия заключает в себе серьезную мысль. «Я против обожествления техники, — говорит Иржи Трнка, — против того, чтобы техника терроризировала человека». Таков замысел картины.

Каждая страна, естественно, гордится успехами своих кинематографистов на международной арене. В журнале сообщается о присуждении Чехословакии приза на фестивале фильмов для детей и юношества в Венеции за лучший подбор фильмов. На фестивале короткометражных фильмов в Бергамо первая премия по разделу фильмов о людях искусства присуждена картине Зденека Копача «Двойной процесс» — о жизни и творчестве Франца Кафки. На фестивале в Корке (Ирландия) Иржи Вайсу присуждена премия за режиссуру фильма «Трус». Журнал рассказывает также о большом успехе фильма Карела Земана «Барон Мюнхгаузен», который получил премию на фестивале в Локарно.

Широко представлены в журнале новости мирового кино. Больше всего внимания посвящается в этом разделе советскому киноискусству. Мы встретим здесь и репортаж с «Мосфильма» под характерным заглавием «По следам положительного героя», и рассказ о посещении Ленинградской и Киевской студий, и сообщения о съемках «Войны и мира». Значительное место уделяет журнал советскому фильму «Большая дорога», построенному на материале биографии Ярослава Гашека.

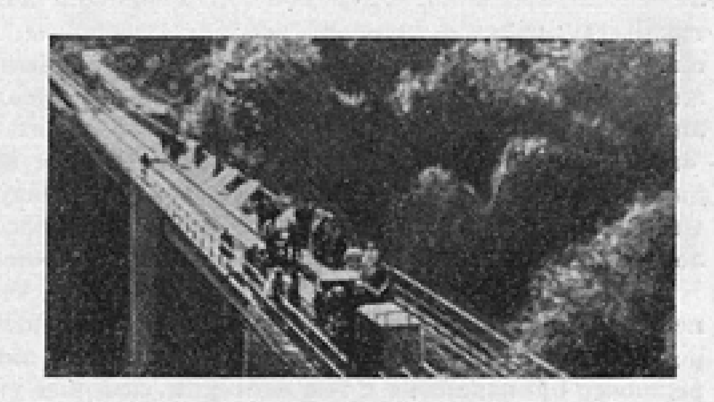
И. БЕРНШТЕЙН



«Золотой папоротник». Вит Ольмер и Даниэла Смутна



«Кибернетическая бабушка»



«Головокружение»

Рабочий момент съемки фильма «Большая дорога». На Карловом мосту в Праге



Фильмография

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ФИЛЬМЫ

КИНОСТУДИЯ «МОСФИЛЬМ»

«Утренние поезда», 9 ч.
Авторы сценария: А. Зак, И. Кузнецов; постановщики: Ф. Довлатян, Л. Мирский; главный оператор С. Вронский; художник-постановщик А. Пархоменко; режиссеры: К. Гаккель, В. Севастьянова; композитор Л. Анасьев; звукооператор О. Упейник. Оператор комбинированных съемок Б. Травкин.

В ролях: Ася — В. Малявина, Павел — А. Кузнецов, Сева — Л. Прыгунов, Генка — В. Малышев, Толик — Л. Реутов, Катя — Л. Виккел, Инна — Л. Овчинникова, Слава — А. Кузнецов, Тоня — Л. Чурсина.
В эпизодах: Б. Ардов, Н. Бэкова, В. Гераскин, А. Игнатьев, Ю. Медведев, В. Чекмарев.

●

«Капроновые сети», 7 ч.
Сценарий Ю. Томина при участии С. Ермолинского; постановка: Г. Полока, Л. Шенгелая; главный оператор К. Петриченко; художник К. Ходатаев; режиссер Е. Чернецов; композитор Г. Савельев; звукооператор В. Беляров. Комбинированные съемки: оператор С. Хижняк; художник Ф. Красный.

В ролях: Севка — Леня Харонский, Борис — Коля Ашихмин, Степан — П. Луспекаев, Иван Захарович — Н. Крючков, Валька — Л. Харитонов, мать Севки — А. Румянцева, отец Севки — А. Соловьев, рулевой — В. Колпаков, девочка — Марина Кузнецова.
В эпизодах: Р. Бовэ, В. Гуляев, Г. Гумилевский, А. Тутышкин, В. Колпаков, Э. Геллер, М. Зимин, В. Казанский, А. Титов, Ю. Цупко.

●

«Цепная реакция», 8 ч.
Автор сценария Л. Шейнин; режиссер-постановщик И. Правов; оператор П. Терпсихоров; художник К. Степанов; текст песен Б. Окуджава; композитор В. Гевиксман; звукооператор Е. Федоров.

Роли исполняют: Кардинал — В. Кенигсон, Муромцев — Л. Иванов, Сенька Мороз — Э. Бредун, Надя — И. Извицкая, Пузырь — Л. Усач, Зямка-кенгуру — Э. Нэллин, Голубь — Н. Гагарин, доктор — Г. Тонунц, Кадетский — П. Репнин; автор — В. Якут.
В эпизодах: К. Барташевич, Б. Окуджава, Э. Урусова, Н. Агапова, П. Николаев, М. Воробьев.

МОСКОВСКАЯ КИНОСТУДИЯ имени М. ГОРЬКОГО

«Конец света», 9 ч.
Автор сценария В. Соловьев; режиссер-постановщик Б. Бунеев; операторы: Л. Рагозин, А. Хвостов; художник О. Беднова; композитор Е. Птичкин; звукооператор А. Голыженков. Комбинированные съемки: оператор В. Шолина; художник Ю. Миловский.

В ролях: Саша Ликардокин — С. Соколов, Поля — Е. Калмыкова, Матрена — Т. Пельтцер, Филин — В. Полицеймако, отец Михаил — С. Любшин, матушка Клавдия — Д. Смирнова, Агафья — В. Попова, дед Пафнутий — В. Ратомский, Федя — Е. Крючков, Гришка Зубарик — Ю. Харченко.
В эпизодах: П. Любешкин, В. Сергачев, Н. Пажитнов, И. Марко, О. Видов.

КИЕВСКАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ имени А. П. ДОВЖЕНКО

«Мы, двое мужчин», 9 ч.
Автор сценария А. Кузнецов; постановщик Ю. Лысенко; оператор С. Лисецкий; художник Н. Резник; композитор Е. Зубцов; звукооператор Р. Бисноватая; режиссер П. Федоряченко. Комбинированные съемки: оператор Д. Вакулюк; художник А. Бойко.

В главных ролях: Горлов — В. Шукшин, Юрка — Валерик Король.
В эпизодах: В. Дальский, А. Саламатина, А. Костенко, Д. Осмоловская, В. Предаевич, Б. Сабуров, В. Грудинин, Н. Новацкая, Б. Лукьянов, В. Минченко, Ю. Киреев, М. Капнист, Толя Трофименко, Таня Кальсина.

ОДЕССКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Компаньерос», 3 ч.
Автор сценария А. Воинов; постановщик М. Терещенко; оператор Р. Василевский; художник М. Квашина; художник-мультипликатор Л. Рабинович; композитор Б. Карамышев; звукооператор Б. Морозевич; режиссер Г. Дзиковский.

В ролях: Мигель — Джейк Мирзоев, Костя — Андрей Никонов, Федя — Ника Кримнус, Вовка — Олег Лесников.

КИНОСТУДИЯ «ГРУЗИЯ-ФИЛЬМ»

«Жених без диплома», 8 ч., цветной.
Авторы сценария:

Р. Эбрамидзе, О. Размадзе, Л. Хотивари; режиссер-постановщик Л. Хотивари; оператор Л. Сухов; художники: О. Литанишвили, Л. Кенгошвили; композитор Б. Квернадзе; звукооператор Р. Кезели; режиссеры: И. Тархнишвили, Ш. Гвазава.

В главных ролях: Бичико — К. Мгалоблишвили, Кесария — Д. Церодзе, Нани — Б. Мирианашвили, Варден — А. Кванталиани, Гиколоз — В. Нинуа, Зураб — Т. Майсурадзе, Додо — Д. Абашидзе, Кетевана — Г. Иоселиани, Пармен — А. Васадзе.

КИНОСТУДИЯ «КАЗАХФИЛЬМ»

«Перекресток», 9 ч.

Авторы сценария: О. Бондаренко, Н. Бондаренко; режиссер-постановщик Ш. Айманов; главный оператор М. Аранышев; художник П. Зальцман; композитор С. Мухамеджанов; звукооператор С. Першин; режиссер Ш. Бейсембаев; оператор Б. Якупов. Комбинированные съемки: И. Тынышпаева, А. Коваль.

Роли исполняют: Галия Исмаилова — Ф. Шарипова, Искандер — А. Ашимов, Медведев — Л. Чубаров, Татьяна — К. Хабарова, муж Галии — В. Сошальский, Бахиша — Л. Тастанова, Славка — Г. Эльвейн, Лекеров — Ш. Мусин, зав. горздравом — Е. Диордиев, санитар — П. Морозов, актриса — Ш. Джандарбекова, просительница-мать — Р. Койчубаева, первый заседатель — Ю. Померанцев, второй заседатель — С. Телгараев.

В эпизодах: А. Кириллов, И. Вовнянко, Е. Попов, М. Абдуллин, В. Голяшевич, А. Скрипко, Л. Соколова, А. Бахарь.

КИНОСТУДИЯ «КИРГИЗФИЛЬМ»

«Зной» (по мотивам повести Ч. Айтматова «Верблюжий глаз»), 9 ч.

Автор сценария И. Ольшанский при участии И. Поволоцкой, Л. Шепитько; диалоги С. Лунгина, И. Нусинова; постановщик Л. Шепитько; операторы: Ю. Сокол, В. Архангельский; художник-постановщик А. Макаров; композитор Р. Леденев; звукооператоры: Т. Океев, Ю. Шеин; режиссер А. Киргизбаев. Комбинированные съемки В. Осенникова.

В ролях: Кемель — Б. Шамшиев, Абакир — Н. Жантурин, Калипа — К. Юсупжанова, Шейшен — К. Досумбаев, Альдей — Д. Куюкова, Садабек — К. Эсенов, девочка — Р. Табалдиева, Джумаш — С. Джаманов.

КИНОСТУДИЯ «ТУРКМЕНФИЛЬМ»

«Последняя дорога», 3 ч.

Авторы сценария: К. Курбансахатов, Я. Айзенберг; режиссер Х. Агаханов; оператор Х. Нарлиев; художник М. Фатеева; композитор А. Островский; звукооператор В. Бабушкин.

Фильм дублирован на студии «Ленфильм». Режиссер дубляжа В. Скворцов; звукооператор дубляжа И. Черняховская.

Роли исполняют и дублируют: Шахир — К. Кульмурадов (дублирует И. Гаврилов), майор — В. Емельянов, Шер Синг — Б. Аипанов (А. Демьяненко), Хенсворт — С. Коренев (В. Костин).

КИНОСТУДИЯ «МОЛДОВА-ФИЛМ»

«Путешествие в апрель», 8 ч.

Авторы сценария: Д. Василиу, Л. Рутицкий, А. Басуйок; режиссер-постановщик В. Дербенев; операторы: В. Дербенев, Д. Моторный, В. Калашников; режиссер А. Матвеев; композитор Э. Лазарев; звукооператоры: В. Лаврик, А. Бурьянов; художник-постановщик А. Матер. Комбинированные съемки: мультипликация — режиссер В. Котеночкин; художники: В. Тарасов, Б. Федюшкин; оператор С. Кащеева.

В главных ролях: А. Збруев, Р. Недашковская.

В ролях: Т. Грузин, Женя Зоценко, Ю. Флоря, В. Васильев, И. Унгуряну, В. Избещук, А. Назарова, И. Мурзаева, К. Константинов, Р. Быков, Д. Капка, Д. Фусу, Н. Танасоглу, А. Карпов, И. Гуцу, К. Каняца, И. Разумовская, А. Пролетова.

КИНОСТУДИЯ «ТАЛЛИНФИЛЬМ»

«С вечера до утра» (по одноименному рассказу М. Калда), 4 ч.

Сценарий Валдо Паньт; режиссер-постановщик Лейда Лайус; оператор Михаил Даровские; художник Рейн Размат; композитор Арво Пярт; звукооператор Харальд Ляэнеметс.

Русские надписи сделаны Субтитровой мастерской Министерства культуры РСФСР.

В ролях: Сальме — Вийу Хярм, Рудольф — Аксель Орав, Карин — Юлле Улла, Гриша — Кирилл Лавров.

В эпизодах: М. Клорен, Х. Калмет, Л. Талимаа.

●

«Маленький мотороллер», 1 ч., цветной.

Сценарий Э. Роуд; постановщик Х. Парс; оператор К. Курепылд; художники: куклы — Л. Верник; декорации — Г. Щукин; кукловоды: Е. Леволль, П. Кюннапуу, К. Курепылд; композитор А. Пярт; звукооператор Х. Ляянеметс.

РИЖСКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Иоланта» (опера П. И. Чайковского), 8 ч., цветной.

Сценарий и постановка В. Горнккера; главный оператор В. Масс; художник Г. Ликумс; звукооператор В. Зорин; режиссер Ю. Целмс; оператор Я. Бриедис. Комбинированные съемки: оператор Э. Аугуст; художник В. Шильдкнехт.

В ролях: Иоланта — Н. Рудная (поет Г. Олейниченко), Ренэ — Ф. Никитин (И. Петров), Водемон — Ю. Перов (З. Анджапаридзе), Роберт — А. Белявский (П. Лисициан), Эбн-Хакиа — П. Глебов (В. Валайтис), Марта — В. Ушакова (Е. Вербицкая), Бертран — В. Зандберг (В. Ярославцев), Альмерик — Я. Филипсон (В. Власов), Бригитта — В. Шарыкина (М. Миглау), Лаура — О. Амалина (К. Леонова), Матильда — Т. Старова, шут — А. Мильбрет.

ЛИТОВСКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Северный ветер» (по мотивам новеллы М. Слуцкиса), 2 ч.

Сценарий и постановка А. Кундалис; оператор Д. Печюра; художник И. Чюплис; композитор А. Бражинскас; звукооператор П. Липейка.

Фильм дублирован на студии «Ленфильм». Режиссер дубляжа В. Скворцов; звукооператор дубляжа И. Черняховская.

Роли исполняют и дублируют: Гинтаутас — Л. Милашаускас (дублирует Вова Садовников), Гедруте — Ж. Якелайтите (Люба Садовникова), Милда — И. Гарасимавичюте (Л. Гурова).

КИНОСТУДИЯ «СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ»

«Банальная история», 1 ч., цветной.

Автор сценария А. Снесарев; режиссер И. Боярский; художник-постановщик Ю. Красный; оператор Т. Бунимович; композитор М. Меерович; звукооператор Б. Фильчиков; мультипликаторы-кукловоды: Ю. Клепацкий, М. Зубова, П. Петров, С. Ш.-

лобреев; куклы и декорации изготовили: В. Абакумов, В. Алисов, С. Знаменская, С. Этлис под руководством Р. Гурова.

«Фитиль» № 8 (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч.

«Заповедник» («Союзмультфильм»).

Автор С. Швецов, режиссер М. Ботов; оператор М. Друян; художник И. Шварцман; композитор М. Меерович.

«Млечный путь» (ВГИК).

Автор и режиссер Л. Миллионщиков; оператор А. Зандерсон; композитор Г. Савельев.

«Вышел трактор из ремонта» (Свердловская киностудия).

Автор О. Хомяков; режиссер О. Николаевский; оператор И. Артюхов.

«Изолированная ведьма» (студия имени М. Горького).

Авторы: А. Виккерс, А. Каневский; режиссеры: Л. Кулиджанов, И. Магитон; оператор И. Шатров; композитор Г. Савельев.

Актеры: А. Денисова, А. Павленко.

●

Главный редактор С. Михалков. Звукооператор Л. Беневольская; режиссер по монтажу Е. Ладыженская.

ДОКУМЕНТАЛЬНЫЕ И НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫЕ ФИЛЬМЫ

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Солнце, дождь и улыбки», 6 ч., цветной.

Авторы сценария: Л. Зорин, А. Кривопалов; автор дикторского текста Л. Зорин; режиссеры - постановщики: Е. Вермишева, Л. Махнач; главный оператор А. Колошин; операторы: Е. Аккуратов, Н. Генералов, В. Киселев, В. Ходяков, Ю. Буслаев; художник Н. Кольцов; композитор В. Чистяков; звукооператоры: И. Гунгер, В. Котов.

●

«Время творить», 6 ч., цветной.

Авторы сценария: С. Зенин, А. Новогрудский, О. Писаржевский, Е. Осликовская; автор дикторского текста Г. Шергова; режиссер-постановщик И. Сеткина; главный оператор И. Гутман; художник Н. Кольцов; композитор М. Парцхаладзе; музыкальный оформитель Б. Егоров; звукооператор Д. Овсянников; фильм снимали 30 операторов кинохроники.

●

«Далекая Австралия», 5 ч., цветной.

Авторы сценария: А. Марьямов, А. Зенякин; автор дикторского текста А. Марьямов; режиссер-постановщик и оператор А. Зенякин; художник Н. Кольцов; композитор Э. Денисов; музыкальный оформитель Г. Миронов; звукооператор И. Гунгер.

●

«Здравствуй, столица», круговая кинопанорама, цветной.

Авторы сценария: С. Рунге, И. Бессарабов, А. Семин; оператор И. Бессарабов; художник И Нижник; композитор А. Флярковский; звукооператор В. Котов.

●

«Великая битва на Волге», 8 ч.

Автор сценария Ю. Смирнитский; режиссер М. Славинская; автор дикторского текста А. Сурков; композитор Е. Макаров; музыкальное оформление З. Алимовой; звукооператор Д. Овсянников. В фильм включены съемки 150 фронтовых кинооператоров. Боевые действия наших войск снимали операторы: Б. Вакар, М. Голбрих, Д. Ибрагимов, И. Кацман, И. Малов, В. Орлянкин, М. Посельский, Н. Вихирев, И. Гольдштейн, А. Козаков, А. Кричевский, Е. Мухин, Г. Островский, А. Софьин, Б. Шадронов. В фильме использованы киноматериалы Госфильмофонда и Государственного архива кинофотофонодокументов.

ГРУЗИНСКАЯ СТУДИЯ ХРОНИКАЛЬНО-ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ И НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Алжирский дневник», 5 ч., цветной.

Автор сценария и режиссер Г. Асатиани; кинооператоры: Г. Асатиани, О. Деканосидзе; автор дикторского текста М. Стуруа; композитор А. Торадзе; звукооператор А. Дзагания.

МОСКОВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Борис Щукин», 6 ч.

Автор сценария и дикторского текста В. Крепс; режиссер А. Кустов; операторы: В. Вырубов, Л. Каплунов; композитор А. Севастьянов; звукооператор К. Бек-Назаров. Комбинированные съемки: В. Альтшулер, С. Валов, А. Иванов, А. Котов.

●

«Удивительная сила», 6 ч.

Автор сценария В. Красильщиков; режиссер - постановщик Л. Антонов; главный оператор Л. Зильберг; оператор В. Альтшулер; художник - постановщик Г. Рожалин; композитор А. Муравлев; звукооператор А. Романов; режиссер-монтажер Е. Эзова.

В фильме принимают участие рабочие московских, ленинградских заводов и актеры: В. Буяновский, К. Козленкова, Б. Кордунов, Н. Корункова, А. Максимова, Е. Мазурова, Д. Михайлов, Ю. Рыбаков.

ЛЕНИНГРАДСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Идет наступление», 5 ч., цветной.

Автор сценария В. Самойлов; режиссер-постановщик В. Гранатман; режиссер О. Горбачева; операторы: М. Ротинов, И. Колсанов; второй оператор Б. Виноградов; художник В. Александров; композитор А. Чернов; звукооператор Г. Гудков.

●

«Шаги жизни», 5 ч., цветной.

Автор сценария Е. Мандельштам; режиссер К. Григорьев; операторы: В. Быстрых, А. Городчанинов; микросъемки Л. Докторова; мультипликация Г. Ершова; композитор И. Адмони; художник И. Егоров; звукооператор М. Волчкова.

КИЕВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«К тайнам долголетия», 6 ч., цветной.

Автор сценария Н. Грачев; автор дикторского текста М. Вепринский; режиссер-постановщик Н. Грачев; оператор А. Лаврик; композитор А. Муха; звукооператор И. Погон; художник К. Бобровников; мультипликация Д. Мазюкевича; микросъемки: операторы: В. Бровченко, П. Ракитин.

ЗАРУБЕЖНЫЕ ФИЛЬМЫ

«Туристы», 1 ч., цветной.

Производство студии художественных фильмов, София.

Автор сценария и режиссер Стефан Топалджиков; оператор Пенка Божкова, художники-постановщики: Петко Добринович, Милко Маринов, композитор Георгий Генков.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм».

●

«Маленький водолаз», 1 ч., цветной.

Производство студии художественных фильмов, София.

Авторы сценария: Стоян Дуков, Павел Челебиев; художник-постановщик Стоян Дуков; композитор Атанас Бояджиев; оператор Димитр Ходжиев, мультипликаторы: Тодор Ненев, Пройко Пройков, Петр Шауер, Лилиана Люцканова, Иван Тонев.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм».

●

«Засада», 5 ч.

Производство студии художественных фильмов, Вьетнам.

Автор сценария Нгуен Ван Тхонг; режиссеры: Нгуен Ван Тхонг, Трон Ву; оператор Нгуен Данг Бай; художник Нгуен Ньи Хуан; композитор Хоан Ван.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Ю. Васильчиков; звукооператор дубляжа Л. Канн.

Главные роли исполняют и дублируют: Нга, дочь лодочника — То Уен (дублирует Инна Охотина), Фьюнг, отец Нга — Ты Быу (И. Рыжов), Хиен, связистка — Тхой Винь (В. Петрова).

●

«Два солдата», 4 ч. Производство студии художественных фильмов, Вьетнам.

Автор сценария и режиссер Ву Шон; оператор Хионг Мэ; художник Тран Кion; композитор Нго Хюинь.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Ю. Васильчиков; звукооператор дубляжа Л. Канн.

Главные роли исполняют и дублируют: Кинь, вьетнамский солдат — Лам Той (дублирует А. Кузнецов), пленный французский солдат — Нгуен Конг Хунг (В. Мешков).

●

«Охота за сапогом» (по одноименному рассказу Макса Циммерлинга), 9 ч.

Производство киностудии ДЕФА, ГДР.

Авторы сценария: Ганс Альберт Педерцани, Конрад Петцольд; режиссер Конрад Петцольд; оператор Зигфрид Хёнике; художник Ганс Поппе; композитор Гюнтер Хаук.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа М. Володин; звукооператор дубляжа А. Западенский.

Роли исполняют: Вольфганг Беме, Матиас Бёме, Урзула Хертинг, Стефан Глатцер, Зигфрид Спори, Михаэль Лакус, Андре Янка, Петер Майер, Гюнтер Науман, Герри Вольф, Раймунд Шельхер, Стефан Лизевский, Петер Кивитт, Зигфрид Килиан, Пауль Берндт, Вернер Зенфтлебен, Ганнес Фишер. Роли дублируют: М. Корабельникова, Владик Броневский, Саша Крынкин, Т. Баташева, Андрей Чекулаев, Женя Аленков, Саша Жаворонков, В. Прокофьев, О. Голубицкий, А. Карапетян, В. Адлеров, В. Осенев, В. Балашов, К. Николаев.

●

«И твоя любовь тоже...», 9 ч.

Производство киностудии ДЕФА, ГДР.

Автор сценария Пауль Винс; режиссер Франк Фогель; оператор Гюнтер Ост; художник Вернер Цишанг; композитор Ганс Дитер Хозалла.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Г. Шепотинник; звукооператор дубляжа В. Дмитриев.

Роли исполняют и дублируют: Ева — Кати Зекелы (дублирует А. Кончакова), Улли — Армин Мюллер-Шталь (Г. Куликов), Клаус — Ульрих Тайн (Ю. Саранцев), Маргот — Катарина Линд (Л. Хитяева).

Главный редактор Л. П. ПОГОЖЕВА

Редколлегия: А. В. БАТАЛОВ, Я. Л. ВАРШАВСКИЙ, Ю. П. ЕГОРОВ, А. М. ЗГУРИДИ, Р. Л. КАРМЕН, Г. М. КОЗИНЦЕВ, И. П. КОПАЛИН, В. Т. КУКИНОВА, Б. А. МЕТАЛЬНИКОВ, Г. А. МЯСНИКОВ, А. Е. НОВОГРУДСКИЙ, М. Г. ПАПАВА, И. А. ПЫРЬЕВ, И. А. РАЧУК, В. Н. СУРИН, А. В. ШЕЛЕНКОВ, Р. Н. ЮРЕНЕВ, С. И. ЮТКЕВИЧ

Обложка С. Б. Телингатера

Художественный редактор Л. И. Гориловская

Рукописи не возвращаются

Издание Союза работников кинематографии СССР

Адрес редакции: Москва, Г-69, ул. Воровского, 33, Тел. К 5-43-87

А06103. Подписано к печати 22/V 1963 года. Формат бумаги 82×108 1/16. Печатных листов 9,5 (условных листов 15,48). Учетно-издательских листов 17,81. Тираж 34 207 экз. Заказ 2517

Московская типография № 2 Мосгорсовнархоза

Москва, проспект Мира, д. 105

Цена 1 руб.





НАКАНУНЕ ФЕСТИВАЛЯ

Первый Международный кинофестиваль в Москве состоялся в 1959 году. В нем приняли участие тридцать семь стран, кроме того, семь стран были представлены отдельными фирмами.

На состоявшемся летом 1961 года Втором фестивале участвовали сорок четыре страны и одиннадцать стран были представлены фирмами или делегациями.

Фестивали в Москве стали самыми представительными смотрами мирового прогрессивного киноискусства.

Участвовать в Третьем фестивале в Москве, который состоится 7—21 июля с. г., приглашены все страны мира.

— Мы надеемся, — заявил на пресс-конференции для советских и зарубежных журналистов генеральный директор фестиваля В. Е. Баскаков, — что Третий международный кинофестиваль в Москве будет не менее представительным смотром успехов мирового кино... Мы уверены, что фестиваль пройдет как большой и радостный праздник, что он внесет ценный вклад в решение благородных задач киноискусства, как могучего средства борьбы за мир, к которому стремятся все люди земли.

Из разных стран уже получены фильмы, представленные на конкурс фестиваля. Среди них кубинский фильм «Двенадцать стульев» (вольная экранизация одноименного романа И. Ильфа и Е. Петрова), норвежский — «Холодные следы», шведский — «Путешествие Нильса Хольгерссона», польский — «Черные крылья» и другие.

Индекс 70399

ПРИНИМАЕТСЯ ПОДПИСКА

на литературно-критический теоретический иллюстрированный журнал



ЖУРНАЛ ПУБЛИКУЕТ:

- сценарии советских и зарубежных авторов;
- статьи по теории и истории советского и зарубежного киноискусства, очерки о творчестве режиссеров, операторов, актеров, кинодраматургов;
- рецензии на советские и зарубежные кинофильмы;
- статьи по вопросам телевидения;
- материалы в помощь народным университетам культуры;
- статьи и заметки о кинолюбительстве;
- информацию о новостях киноискусства в СССР и за рубежом;
- портреты советских и зарубежных киноактеров в лучших ролях;
- кадры из новых фильмов, эскизы кинохудожников;
- библиографию, документы, публикации, материалы по истории мирового кино и т. д.

ПОДПИСКА на 1963 год **ПРИНИМАЕТСЯ** в пунктах подписки Союзпечати, почтамтах, конторах и отделениях связи, общественными распространителями печати на заводах и фабриках, шахтах, промыслах и стройках, в колхозах, совхозах, в учебных заведениях и учреждениях.

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА:
на месяц 1 руб.,
на год 12 руб.